25730

Revue Archeologique

5th series Vol. 11
Jai 1920



REVUE

ARCHÉOLOGIQUE

JANVIER-JUIN 1920



ANGERS. — IMPRIMERIE F. GAULTIER ET A. THÉBERT.

REVUE
ARCHÉOLOGIQUE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE MM.

E. POTTIER ET S. REINACH

MEMBRES DE L'INSTITUT

CINQUIÈME SÉRIE. — TOME XI

JANVIER-JUIN 1920

PARIS
ÉDITIONS ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, 28

—

1920

SUR TROIS BAS-RELIEFS DE PHALÈRE

(PLANCHES I-III)

Les trois bas-reliefs qui font l'objet de ce mémoire ne sont ni nouveaux ni inédits : ils sont sculptés sur deux stèles — la première a les deux faces décorées —, qui ont été découvertes en 1893 et en 1908[1]. Ils ont été maintes fois étudiés et abondamment commentés[2]; on ne peut dire toutefois que les énigmes par lesquelles ils piquent la curiosité aient été résolues. La subtilité même qui s'est exercée sur eux semble avoir épaissi plutôt qu'éclairci les obscurités du problème. Un nouvel examen,

1. Πρόνοια du 14 juin 1893, Ἑστία du 27 juin (Dragatsis); *A. M.*, 1893, p. 212 (Wolters). — Ἀθῆναι du 24 nov. 1908; *Arch. Anz.*, 1909, p. 106; 1910, p. 155-6.

2. Bas-reliefs I-II : Cavvadias, Ἀρχ. ἐφ., 1893, p. 109-112, 129-146, pl. IX-X; N.E. Crosby, *AJA*, IX (1894), p. 202-205, pl. XII; Collignon, *Sculpt. gr.*, II (1897), p. 190, fig. 90; Kekulé, *LXV Berlin. Winck. progr.* (1905), p. 3-18, pl. I-III; Svoronos, Ἀθηνᾶ, XX (1908), p. 347-350; *JIAN*, 1910, p. 304 suiv.; Ἐθνικὸν Μουσεῖον, pl. XXVIII, (texte allem.), p. 120 et suiv.; Staïs, Ὁδηγὸς τοῦ ἐθν. Μουσείου, p. 43; S. Reinach, *RR.*, III, p. 346, 2, 3. — Récensions ou notes sur des points de détail : *AJA*, 1894, p. 116; Meyer-C. Robert, *Hermes*, XXX (1895), p. 286; Michon, *Bull. des Antiq. de France*, 1893, p. 231-3; Wilamowitz, *Berlin. Sitzber.*, 1906, p. 67; Roscher, *Lexicon*, s. v. *Nymphen*, III, p. 559-60; fig. 4, p. 562; A. Wilhelm, Ἀρχ. ἐφ., 1902, p. 138-9. — Bas-relief III : Ἀθῆναι du 24 nov. 1908; Staïs, *Congrès arch. du Caire*, 1909, p. 209; Ἀρχ. ἐφ., 1909, p. 239-64, pl. VIII; 1910, p. 173-6; Ὁδηγὸς τοῦ ἐθν. Μουσείου (marbres et bronzes) I[2], p. 45-8 avec fig. ; Papabasileiou, Ἀρχ. ἐφ., 1911, p. 79-81, avec un fac-similé phot. de la dedicace; Skias, *ibid.*, p. 209-211; E. Dragoumis, *ibid.*, p. 214-222; Lechat, *REA*, XIII (1911), p. 381 et suiv., fig. p. 383; Svoronos, Ἐθν. Μουσ., II, pl. CLXXXI-CLXXXII, (texte allem.), p. 492-506; *JIAN*, XIV (1912), p. 161-176 et fig.; Ἀρχ. ἐφ., 1912, p. 256 (bibliographie). S. Reinach, *Répert. des rel.*, III, p. 319, 3; *RA*, 1909[2]; p. 437; *AJA*, 1910, p. 501-2, fig.; 1913, p. 281-2; Studniczka, *N. Iahrb.*, 1913, p. 262, pl. V (Neues über den Parthenon); Karo, *Arch. fur Religionwissensch.*, XVI (1913), p. 271; de Ridder, *REG.*, 1913, p. 410; Weinreich et A. Wilhelm, cités dans *JIAN*, XIV, p. 191-2 et Ἀρχ. ἐφ., 1909, p. 249, n. 2; Rodenwaldt, *Thespische reliefs*, *Jahrbuch*, 1913, p. 331. Les bas-reliefs portent dans l'inv. du Musée national les n[os] 1783, 2756.

fait en toute indépendance, en toute naïveté, qui ne demanderait qu'aux monuments eux-mêmes leur secret, peut donc ne point être tout à fait inutile.

I. — Provenance description et date des monuments

Les planches qui en ont été publiées, les descriptions qui en ont été données, nous dispensent d'entrer dans le détail des faits qui peuvent être considérés comme acquis; nous n'en retiendrons que ce qui est susceptible de contribuer efficacement à l'intelligence de ces compositions litigieuses.

Les deux stèles furent trouvées au long intervalle de quinze années, mais exactement au même lieu et dans des conditions qui démontrent entre elles des relations très étroites d'affinité. Elles furent déterrées l'une et l'autre dans la plaine de Phalère, à l'ouest de l'étroit chenal qui conduit à la mer les eaux rares du Céphise, auprès et en dedans de la branche sud des Longs Murs que longe l'ancienne ligne du chemin de fer Pirée-Athènes, vers l'emplacement de l'hippodrome antique[1]. La première, celle qui porte la double image A A', fut découverte toute seule, sans aucun objet accessoire; la seconde B, en marbre pentélique comme la première, était accompagnée au contraire : 1° d'un haut et étroit piédouche sur le sommet duquel elle s'encastre, par un tenon approprié, dans une mortaise quadrangulaire; 2° d'un second piédouche, d'une forme identique et d'une matière toute semblable — le calcaire coquillier que les Grecs appellent πῶρος —, traversé de part en part à son sommet par une longue feuillure, dans laquelle se glisse exactement le pied de la stèle A-A'; 3° d'un autel de forme cubique et de petite dimension, en pierre du Pirée, sur lequel est gravée une dédicace[2]

1. Voir le plan donné par Staïs, Ἀρχ. ἐφ., 1909, πίν. παρένθ. 2, p. 242, d'après Curtius et Kaupert, *Karten v. Attika*; Svoronos, Ἐθν. Μουσ., 1910, fig. 89, p. 121.

2. Phototypie de l'inscr. de l'autel, Ἀρχ. ἐφ., 1909, p. 244, fig. 1; dessins

Ces diverses constatations ne permettent guère de douter que les objets ainsi réunis, qui sont tous d'un caractère votif, ne soient demeurés *in situ*, au voisinage immédiat d'un sanctuaire où ils auraient été consacrés vers le même temps et peut-être pour un motif analogue, par des personnes appartenant à un même groupe social.

L'impression se confirme et se précise, quand on considère les inscriptions que portent bas-reliefs, piédouches et autel, et dont on trouvera des fac-similés fidèles dans les planches et figures citées ci-dessus, p. 1.

1° Bas-relief A. — Sur le bandeau qui règne au-dessous du fronton, trois noms propres gravés en surcharge, par dessus une dédicace imparfaitement effacée et dont certains traits se discernent encore.

L'inscription en petites lettres qui est dispersée aux deux bouts du bandeau, au-dessus des têtes des trois personnages du relief, et qui est la plus récente, se lit avec certitude : Ἑρμῆς — Ἔχελος Βασίλη.

De l'inscription sous-jacente, qui a été effacée, soit en polissant le marbre à nouveau, soit en bouchant les caractères avec un enduit qui est en partie tombé, un seul mot se restitue avec une quasi-certitude, le nom de l'auteur de la dédicace : [Κ]η[φ]ι[σ]ό[δο]τ[ος][1]. Ce que j'ai cru pouvoir déchiffrer sur la photographie à la suite : τῶι ἥ[ρω]ι [ἀνέθηκεν] est trop hypothétique; les lettres intermédiaires n'offrent pas de sens plausible, car le participe ἄρ[ξ]ας, qu'elles suggèrent, ne répond point aux traces laissées par la lettre médiane.

2° Bas-relief A'. — A la même place, sur la face opposée, au dessus d'un groupe de six figures, en petites lettres semblables pour la forme et pour la dimension à celles des noms d'Hermès,

des piédouches, *ibid.*, p. 246 et 248, fig. 2, 3. La planche CLXXXI de l'Ἐθν. Μουσ. représente la stèle n° 2754 montée sur le piédouche.

1. Il n'a pas été tenu compte jusqu'ici du sens possible de ces restes, aucune restitution n'a été tentée. On n'avait même signalé que trois des premiers signes

Échélos et Basilè, une inscription semble avoir couvert tout le bandeau ; mais la moitié droite a disparu.

Tout ce qu'on peut affirmer c'est que l'inscription commençait par les mots : Ἑρμῆι καὶ Νύμφαις ἵνα ἀέξοι..., qu'elle était par conséquent dédicatoire et métrique[1].

3° Inscription dédicatoire, sur la face antérieure du piédouche qui portait la stèle A-A'[2].

Κ[ε]φισόδοτος Δεμογένος Βουτάδες ἱδρύσατο καὶ τὸν βωμόν.

La répétition du nom de Képhisodotos, jointe aux indices matériels, achève de démontrer la dépendance réciproque de la stèle et de la base, malgré la discordance alphabétique qui résulte de l'emploi dans l'une, de l'exclusion dans l'autre, de la voyelle longue Η.

Cette contradiction graphique serait atténuée, il est vrai, par la présence dans le texte encore fidèle à l'écriture ancienne de la longue ω, semblable coïncidence n'étant point de soi invraisemblable dans une inscription qui serait voisine de la réforme euclidienne. Elle semble toutefois devoir s'expliquer plutôt ici par une addition, postérieure de plus ou moins longtemps au texte primitif : cette hypothèse est sug-

1. M. Wilhelm pense, comme M. Svoronos, que les dernières lettres étaient peintes plutôt que gravées ; il propose de lire : Ἑρμῆι καὶ Νύμφαισιν Ἀ(λ)εξὼ [τήνδε ou τόνδε ἀνέθηκεν] en sous-entendant στήλην ou πίνακα, et s'autorise d'exemples qui ne sont pas toutefois concluants (Ἀρχ. ἐφ., 1902, p. 138, note).

M. Cavvadias restitue : Ἀλεξὼ ἱέρεια, qui détruit la mesure du vers. Tous deux sont obligés de donner à l'omicron la valeur de l'ω contrairement aux indications paléographiques du contexte.

M. Svoronos croit pouvoir lire ΑΕΞΟΙΕΝΟΔΗΜΟΣ, aux dépens de la mesure et de la vraisemblance, une dédicace publique étant inadmissible au revers d'une dédicace privée et en plus petites lettres que celle-ci.

La longueur de l'inscription elle-même reste indéterminée, les premiers éditeurs supposent de 28 à 34 lettres ; les traces indubitables de lettres s'arrêtent presque exactement sur l'axe de la stèle, mais on croit en apercevoir quelques vagues débris dans la moitié droite du bandeau.

2. Quelques variantes ou inexactitudes dans les copies antérieures : Cavvadias : ΚΗΦΙΣΟΔΟΤΟΣ — ΒΟΥΤΑΔΗΣ ΙΔΡΥΣΑΤΟ — Svoronos : ΚΗΦΙΣΟΔΟΤΟΣ-ΙΔΡΥΣΑΤΟ. — Ni l'un ni l'autre ne tiennent compte dans leur reproduction épigraphique des différences entre les deux lignes du début et la dernière, et ne les signalent point.

gérée, outre l'emploi de l'oméga, par la qualité inférieure des caractères mal formés et mal alignés. On dirait que le lapicide n'ait pas eu pour cette dernière ligne, gravée après coup dans une matière rebelle, sur un monument qu'il n'aurait pu manœuvrer à sa guise, les mêmes facilités de travail que pour les deux précédentes exécutées avec toutes les commodités de l'atelier. La rédaction elle-même paraît déceler un complément adventice : les mots καὶ τὸν βωμόν se relient gauchement au verbe ἱδρύσατο, n'étant précédés d'aucun autre complément.

L'autel ainsi désigné n'était pas autre, selon toute apparence, que le dé en pierre du Pirée découvert au même endroit que la stèle, et qui porte une inscription dotée de toutes les lettres ioniennes, comme celle de ladite stèle et comme la troisième ligne de la dédicace du piédouche.

4° Dédicace anonyme du petit autel cubique en pierre du Pirée.

Ἑστίαι, Κηφισῶι, Ἀπόλλωνι Πυθίωι, Λητοῖ, Ἀρτέμιδι Λοχίαι Ἰλειθύαι[1], Ἀχελωιῶι, Καλλιρόηι, Γεραισταῖς Νύμφαις Γενεθλίαις, Ῥαψοῖ.

Cette longue énumération de noms divins au datif démontre que le cube de pierre est bien un autel et non une borne[2]. L'absence du nom du dédicant ne peut s'expliquer que par le rattachement direct de cet autel à un monument contigu, où était mentionné le nom qui manque ici. Un bas-relief votif à Hygie[3] montre ainsi un autel, bien reconnaissable à sa forme et

1. Les précédents éditeurs ont distingué Ilithyie d'Artémis ; je crois que le nom ne désigne pas ici une divinité, mais qu'il est une simple épithète, comme Λοχία, ajoutée au nom d'Artémis et achevant de définir le caractère et le rôle qu'on lui voulait attribuer (voir ci-dessous.) La réunion des noms d'Artémis et d'Ilithyie est courante en Béotie : à Chéronée, Thespies, Tanagra, Orchomène, Coroné (Preller-Robert, *Gr. Myth*[4], p. 319, n. 4, 5 et l'index des *IG*, VII, p. 760.) Plutarque. *Quaest. conv.*, p. 659 A, signale et explique le double vocable de Λοχία et d'Εἰλειθυία appliqué à Artémis. Artémis et Ilithyie avaient toutes les deux leur culte à Agra, en Attique, si ce n'est pas un dédoublement de la même déesse. Pour Ilithyie ἐν Ἄγραις, Preller-Robert. *Gr. Myth*[4]., p. 513, n. 1 ; pour Artémis Ἀγροτέρα et son temple d'Agra, Paus., I, 19, 7 et Preller, *ibid.*, p. 311-312. — Pour l'orthographe Ἰλείθυα, seule orthographe attique aux v[e] et iv[e] siècles, Meisterhans, *Grammatik*[3], 42, 47, 67.

2. M. Staïs le qualifie à tort, croyons-nous, de ὅρος ἱερόν.

3. Svoronos, Ἐθν. Μουσ., pl. XXXVIII.

à son décor, placé en avant et au pied d'un haut pilier surmonté d'une large stèle, tout à fait analogue à celui qui porte la stèle de Képhisodotos.

5° Stèle B. — Dédicace gravée au sommet et sur la face antérieure du piédouche. Lettres minces très légèrement renflées à leurs extrémités, inégales de dimensions et disparates de formes, par suite des rugosités de la pierre. ΘΟ et Ω tantôt très petits et tantôt égaux aux autres lettres. Le cadre lui-même est irrégulier et, à sa partie inférieure, ondulant et oblique.

Ξενοκράτεια Κηφισõ[1] ἱερ|ὸν ἱδρύσατο καὶ ἀνέθηκεν|
ξυνδώμοις τε θεοῖσ(ι)[2] διδασκαλ|ίας τόδε δῶρον,
Ξενιάδο(υ)[3] θυγα|τὴρ καὶ μητὴρ ἐκ Χολλειδῶν|[4].
Θύεν τῶι βουλομένωι ἐπι|τελὲς τῶν ἀγαθῶν[5].

1. Fac-simile de l'inscription, 'Αρχ. ἐφ., 1911, p. 79. Les éditeurs précédents ont transcrit Κηφισῶι au datif, supposant à la fois une particularité orthographique étrangère à ce texte : O pour Ω, et l'omission fautive de l'iota adscrit, confondu avec l'iota initial de ἱερόν. L'emploi du génitif avec le verbe ἱδρύσασθαι et le mot ἱερὸν est conforme à l'usage non moins qu'à la leçon indiscutable du texte dans Dittenberger, *Syll.* ², 190, 23 ; 551, 41, 45 ; 803, 81, etc. — On doit d'ailleurs distinguer dans notre dédicace deux actes bien différents : la consécration du ἱερόν, qui est propre à Képhisos, l'offrande du don commémoratif de la διδασκαλία, qui est commune à toutes les divinités énumérées sur le βωμός, Képhisos en tête avec Hestia. On sous-entendra donc après ἀνέθηκεν et avant ξυνδώμοις τε θεοῖς, le pronom αὐτῶι.

2. La restitution θεοῖσι est nécessaire pour la mesure de l'hexamètre. Rien n'es plus commun, que semblable désaccord de terminaisons entre le substantif et l'adjectif, ainsi que me le fait remarquer M. M. Croiset, qui renvoie à l'*Iliade* : ἐπουρανίοισι θεοῖς αἰειγενέτῃσιν, exemple pris au hasard et facile à multiplier.

3. MM. Papabasileiou et Svoronos, pour adapter le texte à leurs interprétations, ont cru devoir en modifier la distribution et bouleverser les lignes, attribuant au lapicide des transpositions fautives : cette violence est inutile et décevante autant que téméraire.

4. L'orthographe εν pour ειν de l'infinitif est archaïque ; elle domine jusque vers 380 ; le dernier exemple qui en soit connu est de l'année 334 (*CIA*, II, 804, A, 33) : elle suit une évolution parallèle à celle de ο pour ου. Meisterhans, *Grammatik* ³, p. 5, n. 20 ; p. 16, n. 95, 96 (ε = ει) ; p. 5, 20 (ο = ου au génitif) ; ου, par exception, dès 500, de plus en plus fréquent jusque vers 360 ; ο pour ου dernier exemple, exceptionnel, en 270.

5. M. Staïs croit la ligne 7 incomplète et, considérant 'Αγαθων comme le début d'un nom au génitif : 'Αγάθων[ος], lit : ἐπὶ τελεστῶν 'Αγάθων[ος καὶ τοῦ δεινός]... En réalité, il ne manque rien. On verra pourquoi je n'admets pas les lectures de mes prédécesseurs et comment je crois pouvoir justifier celle que je propose.

Le type de l'écriture, surtout en tenant compte des déformations ou irrégularités imputables à la nature de la pierre, est d'une bonne qualité : il ne s'éloigne pas des modèles attiques de la fin du v[e] ou plutôt des débuts du iv[e] siècle; il ne diffère guère que par une moindre fermeté des inscriptions de la stèle A A', favorisées par la finesse du marbre, et presque pas de l'inscription de l'autel, contrariées elles aussi par la rudesse de la matière. Elle est presque identique à celle des trois mots ajoutés à la dédicace de Képhisodotos (forme, valeur des lettres et flottement de la ligne). L'alphabet est complet ; mais l'orthographe garde encore quelques traces d'ancienneté relative (fin v[e]-début iv[e] siècle) : Κηφισõ = Κηφισοῦ, Ξενιάδο = Ξενιάδου, θύεν = θύειν, ξυνβώμοις = συμβώμοις[1]. D'autres liens encore que ceux de la paléographie et de l'orthographe unissent la stèle B à la stèle A A' et à son groupe épigraphique : une similitude de rédaction (ἱδρύσατο); un même mélange du rythme poétique (l. 3-4) dans les parties qui s'y prêtent, et, dans celles qui y sont rebelles, du langage courant (1-2, 5-7); enfin et surtout une commune allusion à un autel qui était consacré à plusieurs divinités (τὸν βωμόν, ξυνβώμοις θεοῖς) à laquelle répond une liste de dieux gravée sur l'autel en calcaire du Pirée.

Ces observations induisent à supposer que Képhisodotos avait élevé d'abord dans la plaine de Phalère une stèle en l'honneur de trois divinités vénérées dans cette région maritime, Hermès, Échélos et Basilè ; qu'il ajouta par la suite à cet ex-voto un autel consacré à d'autres divinités familiales et locales, dont Hestia, Képhisos et les Nymphes; que, pour la circonstance, il modifia sa dédicace première, en y ajoutant la mention de cet autel (καὶ τὸν βωμόν), et compléta son offrande, en faisant sculpter au revers du premier bas-relief une seconde

1. L'orthographe ξύν est spécialement attique ; elle domine de 460 à 410 (75 : 21), diminue notablement de 410 à 403 (9 : 50), ne persiste après 403 que dans quelques composés, et disparaît après 378, sauf dans la formule ξυμβάλλεσθαι (Meisterhans, *Grammatik*[3], p. 181 (17) n. 1501-1504 ; cf. Kühner-Blass, II, p. 248, 5, pour les exemples tirés des auteurs).

composition, où figuraient quelques-unes des divinités de l'autel, en particulier les Nymphes (Νύμφαις); qu'enfin, au-dessus de ce second bas-relief il fit graver une dédicace, où étaient réunies la principale divinité du recto, Hermès, et celles du verso, les Nymphes[1], remplaçant, sur la face, la dédicace primitive au héros Échélos par la simple mention du nom de chacun des personnages qui y sont représentés.

Vers le même temps, Xénocrateia aurait, au même lieu, consacré un sanctuaire à Képhisos, dieu familial et patronymique de Képhisodotos, dieu topique du fleuve qui débouche dans la baie de Phalère; puis dans ce sanctuaire elle aurait érigé un bas-relief (B) en l'honneur des dieux et déesses énumérés sur l'autel de Képhisodotos.

Soumises au contrôle des représentations figurées, ces conclusions en reçoivent une justification très satisfaisante.

Voici d'abord le bas-relief A. Aux trois noms : Hermès, Échélos, Basilè, répondent trois figures, un jeune héros monté sur un char, qui enlève une jeune fille doucement résignée ou pudiquement consentante; à la tête des chevaux, lancés au galop, un autre jeune homme qui les entraîne et les excite du geste. Il serait difficile de deviner les noms des deux premiers personnages, s'ils n'étaient inscrits sur le marbre : le troisième est reconnaissable tout d'abord à son type, son attitude et son rôle, c'est Hermès, le rapide messager, habitué à accompagner ou précéder le char des dieux, des déesses ou des héros divinisés, que ce soit Zeus ou Hadès, Athéna ou Coré, le Soleil, la Lune, ou Héraclès montant vers l'Olympe.

Des six figures du bas-relief A', quatre peuvent être dénommées à coup sûr.

1. La dédicace du revers et celle du piédouche, avec l'addition de la 3e ligne, pourraient se combiner comme les personnages des deux bas-reliefs :

Ἑρμῆι καὶ Νύμφαις ἵνα ἀξ̣ιοι[ν], τ[ό]δ[ε δῶρον]
Κηφισόδοτος Δημογένος Βουτάδης ἱδρύσατο καὶ τὸν βωμόν.

Mêmes disparates de style, d'orthographe et d'écriture. Si la restitution τόδε δῶρον était moins incertaine, elle fournirait encore un argument de plus en faveur de la connexité des stèles I et II, des reliefs AA' et B.

La première à gauche est Artémis. La courte chevelure, la vigueur élégante des formes, la très légère saillie de la poitrine ont fait hésiter sur son sexe ; mais le triple bandeau dont la tête est ceinte, l'indication discrète des seins décèlent la femme ; la grâce juvénile et virginale, l'ajustement, même à défaut d'attribut, révèlent la déesse[1].

Trois figures féminines occupent l'extrémité opposée du bas-relief ; l'une a le port majestueux et matronal[2] d'une grande déesse, sans qu'aucun attribut permette de lui donner un nom ; deux autres, par leur âge, leurs attitudes et leur ajustement, par leur nombre et leur groupement, répondent au type des Heures, des Charites, ou mieux encore des Nymphes, telles par exemple celles de l'ex-voto d'Archandros[3].

Les deux personnages masculins sont enveloppés dans un ample manteau, qui s'enroule autour des jambes et dont un pan retombe sur l'épaule gauche, laissant à découvert le torse presque entier et le bras droit ; ils portent une abondante barbe et une ondoyante chevelure ; par le type, la pose, l'ajustement, l'âge et la dignité ils rappellent les magistrats ou les dieux de la frise du Parthénon. Ils ressemblent à Zeus, Esculape ou Poseidon ; mais l'un d'eux, par les cornes qui émergent de ses cheveux, est désigné de la façon la plus claire comme un dieu-fleuve. L'autre doit, provisoirement au moins, rester anonyme ; on ne saurait, malgré l'inscription dont le bas-relief est surmonté, songer à Hermès et cette discordance, pour le dire en passant, ne laisse pas de confirmer l'hypothèse émise plus haut sur la succession changeante des dédicaces. Le mélange, dans la dédicace gravée au verso, d'une des divinités représentées sur

1. L'ambiguïté des formes et la mention d'Hermès dans la dédicace ont fait hésiter M. Cavvadias, qui s'est finalement décidé pour Artémis. Même interprétation de Frothingham, Svoronos, et de Bloch (Roscher III, p. 562). Interprétation contraire de Crosby dans *AJA*, 1894.

2. M. Svoronos, tout en la qualifiant de Nymphe, remarque son ajustement « *exceptionnel* », le voile.

3. Milchhöfer, *AM*. (1880) V, p. 206-24, pl. V = Svoronos, Ἐθν. Μουσ., pl. XLIV.

la face antérieure A avec celles dont il est décoré lui-même est une conciliation un peu gauche de deux représentations étrangères l'une à l'autre et comme une sorte de renvoi de l'une à l'autre.

Le lien est plus étroit entre le bas-relief et la dédicace de l'autel, où les Nymphes sont expressément invoquées, concurremment avec Artémis et deux dieux-fleuves, Achéloos et Képhisos

La dédicace de l'autel et le bas-relief de la stèle B présentent une concordance plus évidente encore et plus complète. Si l'on défalque trois personnages groupés dans la moitié de gauche autour d'un autel cubique, semblable par la forme et les dimensions à l'autel de Phalère, — personnages qu'à leur taille on peut considérer comme des mortels —, il reste dix figures divines. Or, six d'entre elles peuvent être nommées avec une absolue certitude ou une très grande probabilité. Elles répondent à six des divinités honorées dans la dédicace : à l'extrémité gauche, *Apollon Pythien*, reconnaissable au trépied prophétique sur lequel il est assis et au-dessus duquel se dressent deux serpents, à l'omphalos où reposent les pieds du dieu, aux deux oiseaux enfin dont l'omphalos est accosté ; auprès du dieu, deux divinités féminines qui complètent avec lui la triade apollinienne, *Artémis*[1] et *Lèto* ; à l'extrémité droite, un être dimorphe, au poitrail et aux pieds de taureau avec une tête humaine surmontée de cornes de taureau, en qui on doit reconnaître *Achéloos*[2] ; auprès de lui, deux figures virginales, drapées et groupées comme les Nymphes du bas-relief A',

1. Cf. plus haut, les remarques sur la fusion en une seule divinité d'Artémis et des deux épithètes Λοχία et Ἐλείθυια.

2. Sur le type d'Achéloos, voir Preller-Robert, *Gr. Myth.*[4], p. 546-9 ; *Dictionnaire des Antiq.* ; Baumeister, *Denkmäler* ; Roscher, *Lexicon*, au mot *Achelοος*, où l'on trouvera les renvois aux textes, principaux (Soph., *Trach.*, 13), monnaies et bas-reliefs. — Il était l'objet d'un culte particulier, en commun avec Pan, les Nymphes, Hermès, dans la région d'Agra, près de la source Callirhoé, dans la vallée de l'Ilissos. (Platon, *Phèdre*, 230 B ; Roscher, III, p. 530, où l'on trouvera les renvois aux inscriptions et bas-reliefs qui en proviennent. — Cf. Ἀρχ. ἐφ., 1894, pl. VII = Svoronos, Ἐθν. Μουσ., pl. CXXXI).

à qui elles ressemblent comme des sœurs, et accompagnées comme elles d'une divinité plus âgée et pleine de majesté; ce sont des Nymphes, elles aussi, à n'en pas douter.

J'espère démontrer ci-dessous que les divinités de l'autel et celles du relief B sont identiques nombre pour nombre et nom pour nom; les coïncidences déjà constatées et qui s'imposent d'elles-mêmes suffisent à prouver que le bas-relief A' de Képhisodotos et celui de Xénocrateia (B) sont inspirés par une dévotion commune à plusieurs des divinités qui sont nommées dans l'inscription de l'autel, et permettent d'ajouter un argument nouveau et d'ordre différent aux données matérielles d'où l'on a cru pouvoir précédemment conclure à la connexité des trois monuments.

Aussi bien bas-reliefs et inscriptions sont-ils rapprochés les uns des autres par la date comme par la provenance. C'est aux environs de l'année 400 que la paléographie et l'orthographe conduisent à placer les documents écrits, quelque dix ou vingt ans au plus avant ou après. C'est aux types des monuments votifs de la fin du ve siècle ou du commencement du ive[1] que se réfère la forme architectonique des stèles, très développées en largeur, sévères en leur style, dépourvues de tout ornement latéral ou encadrement : l'une est décorée d'une simple moulure à la partie supérieure, l'autre surmontée d'un fronton et d'acrotères lisses; on en peut dire autant de la silhouette des piédouches[2], s'amincissant de bas en haut, puis

1. On trouvera la plus complète série de spécimens dans Svoronos, 'Εθν. Μουσεῖον.

2. Cf. un modèle absolument semblable en marbre pentélique et provenant de l'Acropole d'Athènes (Brauronion ?), Schœne, *Gr. R.*, pl. XIV, n° 67. Il est seulement de beaucoup plus petites dimensions : haut. 0m,52 contre 1m,98 et 2m,12. Un autre en marbre bleuâtre (haut. 1m,18) *AM*, 1896, p. 295, du début du ive siècle; cf. encore, pour les derniers décennats du ve siècle, *CIA*. IV, n° 422[44]. Sur plusieurs bas-reliefs, on voit des stèles allongées montées sur de hauts piliers qui atteignent la taille des personnages, (Le Bas, pl. LVIII = Schœne, *Gr. R.*, XIV, 66), même celle des dieux (Svoronos, 'Εθν. Μουσ., XXXVIII), ou la dépassent notablement (*ibid.*, XXXIX, CLXXI).

s'évasant au sommet en chapiteau de pilastre[1]. Les archéologues qui ont étudié les sculptures ont été unanimes à en fixer la date entre les années 420 environ et 390, en se fondant sur le rythme de la composition — B surtout, si finement analysée et si justement louée par M. Lechat —; sur les types et les attitudes des personnages, le traitement des étoffes et de la draperie, sur le style et l'exécution, où ils ont reconnu d'accord l'influence encore fraîche des traditions phidiesques, telle qu'elle apparaît en ce temps dans les œuvres d'atelier *soignées*, bas-reliefs politiques, votifs ou funéraires.

On aimerait à asseoir ces conclusions chronologiques, tirées du style de l'écriture ou de la sculpture, sur le fondement solide d'une identification historique des personnages : Képhisodotos, Xénocrateia ou l'un des Xéniadès, père et fils de celle-ci.

Le nom de Xéniadès manque à la prosopographie attique; celui de Xénocrateia y revient par deux fois, et dans des conditions qui semblent convenir à la dévote d'Artémis, que l'ex-voto de Phalère nous montre placée auprès de cette déesse et comme à l'ombre de la triade pythique. Elle apparaît, en effet,

1. Bas-reliefs A-A' : le second d'une exécution moins soignée, plus hâtive, mais tous deux inspirés du style phidiesque — œuvres des vingt dernières années du ve siècle (Cavvadias). — Collignon, d'après la forme du fronton et des acrotères, rapproche la stèle de celle de Dexiléos (394) ; bien que les figures du relief A' lui rappellent la frise du Parthénon, il trouve, particulièrement pour la face A', dans le procédé de composition et la manière de représenter les chevaux de biais, du profil à la face, la marque d'une direction d'art nouvelle. — Svoronos, d'accord avec lui, en vertu de son hypothèse politique plus que pour des raisons d'art, ramène la date après 403. — Rodenwaldt (*Thespische Reliefs*, in *Jahrb.*, 1913, p. 331 et n. 4) juge cette estimation « zu spät » et remonte « etwa in die zwanziger Jahre ». — Wolters, d'après le style, place le relief « kurz nach dem Parthenonfries » et Kekulé se rallie à cette opinion. — Bas-relief B. Staïs, à la suite et non loin de la représentation de l'Ion d'Euripide, qui est postérieure à 421 et peut-être de 412 (Wilhelm Christ, *Gr. Lit.*, p. 202, n. 4). — Lechat, 420-400. — Studniczka, même date, d'après le titre même de l'article *Neues über d. Parthenon*. La comparaison de notre bas-relief avec celui qui surmonte le décret attique relatif à la réfection du pont des Rheitoi, rigoureusement daté de 421/0, induit à rabaisser la date vers la fin du siècle (Philios, *AM.*, XIX, pl. VII, p. 263).

dans les catalogues d'offrandes de l'Acropole d'Athènes comme donatrice, une fois de Ἐρωτίσκοι χρυσοῖ οὐχ ὑγιεῖς, une autre fois d'un ἱμάτιον λευκὸν et d'un χιτώνιον, consacrés les uns et les autres à Artémis Bauronia [1]. Mais le dème de cette femme n'est pas indiqué, non plus que la date des offrandes, qui sont mentionnées, sans aucune référence chronologique, dans des inventaires rédigés aux environs de l'année 330 au plus tôt, c'est-à-dire bien postérieurs à la date des inscriptions et des bas-reliefs de Phalère, mais susceptibles d'autre part de contenir des offrandes anciennes.

Nous connaissons des personnages évidemment apparentés à notre Képhisodotos, puisqu'ils ont même nom et même démotique que lui ; mais ils sont, certainement aussi, beaucoup plus récents que lui : Képhisodotos I Βου[τάδης], prytane de la tribu Oinéis, au milieu du IVe siècle [2] ;

Képhisodotos II, père de Deinias Βουτάδης, qui fut thesmothète sous l'archontat de Pheidostratos, au milieu du IIIe siècle [3] ; l'archonte Démogénès [4], homonyme du père de notre Képhisodotos, qui fut en charge en l'année 317-6.

Le ou les magistrats du nom de Képhisodotos, qui ont joué un rôle entre 371 et 355, sont exclus de nos recherches par leur démotique ἐκ Κεραμέων [5].

Le stratège, qui en l'année 405-4 fut envoyé en expédition contre Lysandre établi à Rhodes, conviendrait pour la date [6].

1. *CIA.*, II, 720 B, col. II, 50 ; 758 B, col. II, 34. — La première offrande figure dans le catalogue des trésoriers d'Athéna et des autres dieux, créés vers 400 ; la seconde dans un catalogue des administrateurs du Brauronion, compris entre le début du IVe siècle et la mort d'Alexandre. Le mauvais état des ἐρωτίσκοι peut indiquer que l'offrande était ancienne.

2. *CIA*, IV², 868 *b* ; *Rh. Mus.*, LIII, p. 388 ; *Prosopogr. att.*, 8328.

3. *CIA*, II, 1199 ; *Rh. Mus.*, LIII, p. 388 ; *Prosopogr.*, 8329, cf. 3162. Date, vers 250 (Ferguson).

4. *CIA*, II, 728 ; IV², 584 *b* ; marbre de Paros, *AM.*, XXII, 188. Cf. Diod. Sic., XIX, 2 ; *Prosopogr.*, 3642. Seul exemple de ce nom.

5. Képhisodotos, sans démotique, *Prosopogr.*, 8313. Képhisodotos ἐκ Κεραμέων, *Prosopogr.*, 8331.

6. Képhisodotos, sans démotique, *Prosopogr.*, 8312. Stratège avec Ménandros et Tydeus, sous l'archonte Alexias = Ol. 93.4 ; Xénoph., *Hell.*, II, 1, 16-17.

La qualité du bas-relief de Phalère semble déceler un donateur de quelque importance. Il faudrait toutefois un démotique pour autoriser une identification plausible.

Il s'en faut que les trois bas-reliefs de Phalère, si voisins qu'on les suppose, soient semblables les uns aux autres par la manière, ou égaux par la qualité. La diversité des scènes, l'une animée et comme passionnée (A), les autres calmes et compassées (A'B), amène des différences nécessaires. La facture elle aussi varie, plus précise, plus serrée, avec quelque sécheresse même, dans le bas-relief d'Échélos (A); souple, élégante, avec un soupçon de mièvrerie et de mollesse qui annonce Praxitèle, dans l'ex-voto de Xénocrateia (B); plus large, avec une fidélité plus docile au style du Parthénon, mais un peu lourde et lâchée, au verso de la stèle de Képhisodotos, dans la rencontre d'Artémis et des Nymphes (A'). L'exécution y apparaît moins diligente, moins soignée ou moins réussie, comme si elle avait été plus hâtive ou soumise à quelque gêne. On remarquera que, sur cette même face, l'architecture n'offre pas non plus à beaucoup près la même fermeté, le même fini qu'au droit. Les lignes du tympan et du bandeau sont comme flottantes, les arêtes comme émoussées; les fonds, parfaitement dressés, polis, piquetés d'un treillis fin, serré, régulier, à l'avers, portent, au revers, des balafres de coups de ciseau dont ils sont labourés en tous sens, comme au hasard; on les dirait ravalés à la hâte, avec moins de commodité ou à l'aide d'instruments moins délicats[1].

Les deux bas-reliefs de Képhisodotos ne sont donc pas de la même main et ne semblent pas avoir été exécutés en même temps, ni dans les mêmes conditions : l'enlèvement de Basilè est le plus ancien[2]; la rencontre des Nymphes et d'Artémis ne

1. Il faut tenir compte de l'atténuation de ces inconvénients qui pouvait résulter de l'emploi de la peinture : tous ceux qui ont vu les originaux dans leur fraîcheur en notent l'importance.

2. Ce bas-relief est celui dans lequel M. Collignon note le signe qui lui paraît le plus manifeste d'une tendance d'art « assez différente de celle qui prévaut encore au Parthénon ». Au lieu des chevaux de profil ramassés en un étroit espace, il signale les attelages de biais, où les quatre poitrails se développen

fut exécutée qu'ensuite, à une époque toutefois qui ne dut pas être très éloignée. Il semblerait que ce second sujet ait été ajouté après coup, quand la stèle était déjà en place, avec un premier bas-relief qui avait été traité à loisir dans l'atelier. On remarquera quelle corrélation existe entre les inégalités de l'écriture et celle de la décoration sculpturale, et comment on est fondé à admettre une succession parallèle et simultanée des inscriptions et des bas-reliefs.

En dépit des variantes que nous avons relevées, il sera permis de conclure que la découverte de Phalère forme un tout, dont les parties sont inséparables, inscriptions et bas-reliefs, stèle de Képhisodotos et stèle de Xénocrateia. Cela résulte, non seulement de l'unité de provenance, mais encore de la parité de date, de la multiplicité et, si l'on peut dire, de l'enchevêtrement des relations épigraphiques et archéologiques : elles se pénètrent et se croisent tellement que le bas-relief A′ de Képhisodotos ressemble à celui de Xénocrateia, autant qu'il diffère du bas-relief A du même Képhisodotos, et que des deux sujets inspirés par la dédicace de l'autel de Képhisodotos, celui qui répond le plus exactement au programme n'est pas celui qui fut exécuté pour Képhisodotos, mais celui qu'avait commandé Xénocrateia.

Si donc l'on prétend donner des ex-voto de Phalère un commentaire suffisant et adéquat, ce ne sera pas assez de considérer et interpréter isolément chacun d'eux : on devra les embrasser dans une interprétation plus générale pour en déterminer tout à la fois la signification individuelle, les relations réciproques et, s'il y a lieu, la signification collective.

à l'aise. Cependant il ne lui a pas échappé que le même parti est déjà adopté pour les quadriges sur les monnaies de Syracuse. L'origine, et même dans la sculpture, est en réalité beaucoup plus ancienne : la frise Est du Trésor de Siphnos offre deux exemples remarquables de cet ingénieux et hardi arrangement (*Fouilles de Delphes*, IV, pl. XI-XII). Aussi bien, pour ce qui est du Parthénon lui-même, plusieurs archéologues ont-ils insisté sur le rapprochement du char d'Échélos avec des scènes de la frise septentrionale (Michaelis, *Parthenon*, XI, 44, XVII, 58).

II. — Interprétation particulière de chacun des bas-reliefs.

A. *Bas-relief d'Hermès, Échélos et Basilè.*

Ce bas-relief, qui est le plus ancien par la date et le plus simple par la composition, paraît devoir être en outre le plus facile à interpréter, puisque chacun des personnages y est nominativement désigné : c'est donc par lui qu'en bonne méthode un essai d'exégèse débutera.

Ce n'est point de la présence d'Hermès que l'on peut tirer quelque clarté, en raison de la banalité du rôle qu'il joue de conducteur de char et accompagnateur de divinités ; rien de décisif ne peut résulter que de la personnalité de ceux qu'il précède ici et des rapports particuliers qui ont pu exister entre eux et lui.

Par malheur, nous ne possédons sur Échélos qu'une notice très sommaire, vague, de provenance et de date inconnues, transmise par les lexiques d'Hésychius et d'Étienne de Byzance et par l'*Etymologicum Magnum*.

Échélos est le nom ou l'épithète d'un héros, qui était l'éponyme du dème attique des Ἐχελίδαι[1], qui avait son sanctuaire (ἡρῷον, ἱερὸν ou ναός) et sa statue (ἄγαλμα) dans une région marécageuse (ἕλος), d'où le lieu, le dème et lui-même tiraient leur nom. Là se trouvait l'hippodrome, long de huit stades, où les chars couraient le prix des Panathénées.

On est généralement d'accord pour placer le dème d'Échélides dans la basse plaine du Céphise, dont les noms de Halai, Halipédon, Halmyris révèlent la nature marécageuse, vers le tétracomon Héracleion, entre les dèmes du Pirée, de Phalère, des Thymaitadai et de Xypété, et pour localiser l'hippodrome au nord de cette plaine entre les bras des Longs Murs[2]. La décou-

1. Ét. de Byzance, s. v. Ἐχελίδαι ; Hésych., ἐν Ἐχελιδῶν ; *Etym. M.*, ἐνεχελιδῶ ; Phot., 45, 16 ; cf. Pollux, IV, 105 ; Xénoph., *Hipp.*, III, 1, 10.

2. Milchhöfer, *Karten v. Attika*, VII-VIII, p. 29 ; Wilhelm, Ἀρχ. ἐφ., 1902, p. 136 suiv. ; *Wiener Iahrh.*, V, p. 139.

verte en cet endroit d'un bas-relief, où Échélos est représenté sous la figure d'un héros conducteur de char[1], confirme mieux que tout raisonnement l'indication topographique des lexicographes et l'hypothèse des archéologues. Elle pourrait induire à supposer que le maître et propriétaire de la région marécageuse (ἔχω-ἕλος, suivant l'étymologie traditionnelle, sinon incontestable), l'ancêtre des Échélides, l'éponyme du dème qui garda le nom, le souvenir et la place de leur ancien domaine, avait avec l'hippodrome quelque rapport plus étroit, comme fondateur ou vainqueur des concours.

Peut-être est-il possible de rechercher plus haut et plus loin l'origine du nom, l'explication du caractère équestre et la patrie première du héros. Le nom de Ἕλος est étranger à la toponymie de la plaine de Phalère; il désigne, au contraire, dans l'*Iliade*[2], une partie du royaume de Nestor, roi de Pylos; et celui-ci est un roi cavalier, descendant de Nélée qui est qualifié de ἱππικώτατος, et par lui de Poseidon, le dieu cavalier par excellence, père d'Hippocoon[3]. Nélée, par les Mélanthides ses descendants qui, chassés de Messénie, vinrent s'établir en Attique et y régnèrent, se rattache aux légendes religieuses et historiques d'Athènes; de lui sont issus Codros, en qui s'éteignit triomphalement la royauté athénienne, et les Codrides, qui conduisirent en Asie les colonies ioniennes[4]. Le nom d'Échélos

1. M. Svoronos serait disposé à croire que la découverte s'est faite au pied même de la *spina* de l'hippodrome, dont le mur aurait été renversé par une inondation du Céphise.

2. *Iliade*, II, 591-594 : οἱ δὲ Πύλον τ' ἐνέμοντο..... καὶ Πτελεὸν καὶ Ἕλος. Plin., *HN*, Detl. IV, 15. — Strabon, VIII, 350, citant et commentant Homère, place Ἕλος soit dans la vallée de l'Alphée, soit dans la région basse d'Alorion, où existait un culte d'Artémis *Heleia*. — Noter la présence d'Artémis sur le bas-relief A'. On remarquera aussi qu'à Milet le culte d'Artémis est en relation avec les Nélides et que la fête d'Artémis était appelée Νηληΐς : ἑορτῆς οὔσης Ἀρτέμιδι καὶ θυσίας παρὰ Μιλησίοις, ἣν Νηληΐδα προσαγορεύουσι, Plut., *De Mul. virt.*, éd. Didot, p. 313, 43.

3. Roscher, *Lexicon*, s. v. *Neleus*, p. 104-111. — Nélée envoie en Élide un attelage de quatre chevaux pour prendre part aux courses en char, *Iliade*, XI, 698-702.

4. Roscher, *Lexicon*, *Melanthos*, II, p. 2582-3; *Kodros*, p. 1265; *Neleus*, fils de Codros, III, p. 111-113.

pourrait être appliqué à Nélée l'Ancien, maître de l'Ἕλος messénien, et aux Nélides émigrés dans une région maritime, qui leur rappelait leur premier séjour, le marais phalérique.

Aussi bien ce nom peut-il admettre une étymologie différente : ἔχω λαός. Les composés de λαος sont susceptibles, en effet, de trois formes différentes λαος, λας, λος ou λλος : on dit Σθενέλαος et Σθένελος, Βαθύλαος et Βάθυλλος, Χαρίλαος, Χαρίλας et Χάριλλος; Ἐχέλαος présente les trois formes Ἐχέλας, Ἔχελος et Ἔχελλος[1]. Or, la colonie éolienne de Lesbos fut dirigée par un Ἐχέλαος, de la famille des Penthilides, qui se rattache elle-même par des liens plus ou moins directs à la descendance de Nélée[2].

1. Pape, *Eigennamen*, donne ces diverses formes avec les renvois respectifs.
- L'équivalence Ἔχελος = Ἐχέλας = Ἐχέλαος est admise par M. Kekulé (*o. c.*
p. 12); elle sert à ceux qui font d'Échélos un substitut de Hadès pour justifier
leur identification, en passant par l'épithète Ἀγησίλαος, qu'Eschyle donne à ce
dieu (Ath., III, 55 B, 99 B; cf. Hésych., Ἀγήσανδρος, et Preller-Robert, *Gr.*
*Myth*⁴., p. 804, n. 5). Il faut faire toutes réserves sur ces transitions tendan-
cieuses, et qu'aucun témoignage n'autorise, d'une épithète à l'autre. L'identifi-
cation suggérée par M. Crosby entre Ἔχελος et Ἔχετλος, le héros de Marathon,
dont Pausanias (I, 15, 3 ; 32, 5) ou les copistes auraient altéré le nom, ne sup-
porte pas l'examen.

2. Deux Penthilos nous sont connus par les auteurs anciens. L'un descend
en ligne directe de Nélée par Périclyménos ou Boros; il est le père d'Andro-
pompos, qui eut pour fils Mélanthos, le Nélide chassé de Messénie par les Héra-
clides et établi à Athènes, où il régna et eut pour successeur Codros son fils
(Hellanic., fr. 10; *FHG*., I, p. 47 = sch. Platon). Même généalogie dans Pausan.
(II, 18, 8), qui renverse seulement l'ordre de filiation entre Penthilos et Boros.
— Le second Penthilos est fils bâtard d'Oreste par Érigone (?), fille de Cly-
temnestre et d'Égisthe (Paus., II, 18, 4); il eut lui-même pour descendants
Échélos et Damasias et pour petit-fils Gras et Agorios (Pausan., II, 3, 1; V, 4,
3; VII, 6, 1). Échélaos, que Pausanias appelle Ἔχελας et Strabon Ἀρχέλαος
(Plut., VII *Sap. conv.*, 20 = *FHG*, IV, p. 459-460, d'après Myrsilos de
Méthymna; Pausan., III, 2, 1; Strab., XIII, 582), achevant l'œuvre projetée
par Oreste, commencée par Penthilos, quatre générations avant la colonisation
ionienne, conduisit en Asie le second ban des colons éoliens. Ἡγεμὼν πυθόχρηστος
de l'expédition à laquelle sept rois participaient, il aborda à Lesbos, selon Myr-
silos, s'établit dans la région de Cyzique, d'après Strabon.

Entre les deux Penthilides il n'y a pas de barrière infranchissable. Le pre-
mier est Nélide par descendance directe et père ou grand-père d'Andropom-
pos, colonisateur ionien de Lébédos. Le second, par Oreste, qui réunit en sa
personne avec les couronnes de Mycènes et de Sparte les droits des trois dynas-
ties argiennes éteintes (Anaxagoras, Mélampous et Bias), tient indirectement
par ces derniers aux Nélides (ὄντες Νηλεῖδαι τὰ πρὸς μητρός, Pausan., II, 18, 4).

Le souvenir des Penthilides (Plut., *De sol. anim.*, 36, 9, d'après Myrsilos)

Basilè nous est beaucoup mieux connue par des témoignages plus anciens et plus autorisés, par des documents originaux, contemporains de notre bas-relief, authentiques et l'on pourrait dire officiels.

Basilè est une divinité ; elle avait un sanctuaire dont le *Charmidès* de Platon certifie l'existence et fixe l'emplacement, en face de la palestre de Tauréas, dans la vallée de l'Ilissos, entre les portes Itonienne et Dioméenne[1].

Un décret attique de l'année 418 donne le nom du sanctuaire sous sa forme exacte et complète : τέμενος τõ Νελέος καὶ τε̃ς Βασίλες, ou ἱερὸν το Κόδρου καὶ τõ Νελέος καὶ τε̃ς Βασίλες[2]. D'où il appert que la divinité appelée Βασίλη (doublet ionien du nom de Βασίλεια[3]) était associée par le culte, unie par quelque lien de parenté ou

ou Penthalides (Aristote, *Pol.*, V, 8, 13 ; *FHG*, II, p. 158), malgré les révolutions, se conserva à Lesbos. Cf. Πενθίλη, nom de ville à Lesbos (Ét. Byz.). — Πενθηλός, Πενθίλος; nom propre (Suid., s. v. ; Diog. L., I, 4, 8). — Au second siècle, un magistrat de Méthymne porte encore le nom de Ἐχέλας (Collitz, *SGDI*, 319, 10).

1. Platon, *Charmid.*, 153 A (Baiter — Orelli, p. 339, l. 4), où il faut évidemment corriger τὸ βασιλικῆς ἱερὸν en Βασίλης. — Curtius, *Stadtgesch. v. Athen.*, p. LXXXVIII, 183. La situation n'est pas rigoureusement déterminée. Le dialogue est supposé se passer en 422, quand Socrate revint de Potidée.

2. Ἀρχ. ἐφ., 1884, p. 162, pl. X, fac-similé de l'inscription avec dessin du bas-relief placé en tête. *CIA*, IV², 53 *a* = Ditt., *Sylloge*² 550. Le mot τέμενος n'est jamais suivi que de deux noms, Néleus et Basilè (l. 12, 29, 32) ; le mot ἱερὸν est toujours accompagné de trois (l. 4, 14, 30) ; on trouve aussi le mot Νηλεῖον, *seul* (l. 27). De ce fait et de cet autre que le décret est affiché dans le Néleion on a conclu que Néleus est le héros principal ; il partage avec Basilè le téménos. Les ἱερὰ qui y sont renfermés, dans quelque ordre qu'ils aient été successivement fondés, paraissent être au nombre de trois. E. Curtius (*Gesamm. Abhandl.*, I, p. 459 et suiv., *Das Neleion...* ; cf. *Stadtgesch.*, LI, p. 79, 196, 266) discute la situation topographique et l'antiquité du sanctuaire, qui remonterait aux Pisistratides, et qui fut renouvelé en 418. — Curtius est disposé à croire que le point de départ du culte fut le tombeau du roi Codros ; Wilamowitz et Ziehen considèrent au contraire ce roi comme le dernier venu et presque comme un intrus dans le téménos. Pour eux, Nélée est le véritable dieu, le plus ancien, étranger d'ailleurs à la famille royale à laquelle on le rattacha par force. Il est en fait le roi du monde souterrain. Quoi qu'il en soit, intrus ou non, Codros finit par devenir le premier et fit triompher avec lui la *Royauté* athénienne. Ziehen, *Leg. gr. sacr.*, p. 57.

3. Sur ces formes contractées de ε + η, εη εα, εια, Kühner — Blass, I, p. 210-11. Βασίλη, Hésych., d'après Sophocle, *Iphigénie* ; Pindar., *N.*, I, 39 (Dindorf) ; Et. de Byz., Ἀγάμεια.

celui d'un mariage mystique, soit avec Codros, symbole héroïque et immortel de la royauté chez les Athéniens[1], et par son fils Nélée, l'aîné des Codrides, chez les Ioniens d'Asie[2]; soit avec Nélée l'Ancien, roi de Pylos, ancêtre de plusieurs dynasties royales répandues à travers la Grèce.

Par son nom, par ce groupement cultuel, Basilè nous apparaît donc comme la personnification de la Royauté[3]. Telle est bien l'idée que nous donne, à travers les joyeusetés et les sarcasmes de la verve comique, le portrait tracé par Aristophane de la belle, grande et puissante Basileia, dans la pièce des *Oiseaux* qui fut représentée en 414, vers le temps où put être exécuté le bas-relief d'Échélos et Basilè[4].

Elle est la plus belle des vierges; c'est elle qui administre la foudre de Zeus et tout le reste absolument : bon conseil, bel ordre des lois, esprit de sagesse, arsenaux, calomnie, office des colacrètes, triobole! Ce mélange incohérent, et cette gradation ridicule qui met au dessus de tout le triobole, comme l'attribut suprême des gouvernants et la condition essentielle de la vie publique, ne doivent pas nous empêcher d'apercevoir le caractère sacré, l'origine vraiment divine du pouvoir souverain que détient et confère Basileia. A moins que Zeus ne remette aux Oiseaux le sceptre et ne donne Basileia pour femme à Pisthétairos, l'État utopique ne saurait être constitué ni gouverné. Et cette ville éthérée ne répond-elle pas au rêve chimérique d'un empire athénien gouverné par la Royauté, fille de

1. Pausan., I, 19, 5; Lycurg., *c. Leocrat.*, 86; Bekker, *Anecd.*, I. 192, 32 (le monument de Codros au lieu où il était tombé, et l'épigramme commémorative (*CIA*, III, 943) : ἐς ἀθανάτους δόξαν ἀειράμενος. Curtius, *Stadtg.*, p. LI.

2. Pausan., VII, 2, 1 suiv.; Marbre de Paros, XXVII, 823 = 1086, *IG*, XII^5, p. III, composé certainement d'après des sources attiques; Eurip., *Ion*, le discours prophétique d'Athéna, annonçant les destinées des fils d'Ion en qui se mêlent, par Xouthos et par Créuse, la descendance d'Éole et celle d'Érechthée : dans le temps où il fut composé (entre 421 et 412), on ne peut guère dénier à ce poète des intentions de propagande athénienne.

3. E. Curtius la définit : « ein daemonisches Wesen », dans lequel était personnifié et honoré le bienfait (das Segen) de la royauté (*Das Königthum bei den Alten*, p. 9).

4. Aristoph., *Oiseaux*, 1531-1543, et schol. 1536.

Zeus? Aussi laisse-t-on volontiers à Zeus son épouse, Héra Olympia, pourvu qu'on ramène du ciel Basileia, sa parèdre, et avec elle tous les biens célestes qu'elle dispense. Tandis qu'elle s'avance au chant de l'hyménée, l'air s'emplit de rayons et de parfums[1].

Le mariage semble avoir eu, dans l'opinion des anciens, une particulière efficacité pour l'obtention de certains avantages ou privilèges. C'est en épousant Hébé qu'Héraclès est mis en possession dans l'Olympe d'une éternelle jeunesse; c'est en épousant la Paix que Trygaios conquiert pour lui et sa ville ce bien si convoité. Comme Basileia, cette vierge bienfaisante descend du ciel et la pièce se termine aussi en hyménée.

D'autres poètes comiques du ve siècle, Cratinos et Euphronios, avaient mis en scène Basileia; celui-ci l'appelait fille de Zeus, « Διὸς θυγατήρ », et lui attribuait, comme Bacchylide à Athéna, le pouvoir de conférer l'immortalité; on lui donnait quelquefois le nom d'Ἀθανασία[2].

Peut-être ce vocable crée-t-il un lien de plus entre la déesse et Codros, qui avait été aussi gratifié de l'immortalité. Peut-être cette transmission de l'autorité royale par le mariage avec la divinité n'est-elle point non plus sans rapport avec l'obligation du mariage imposée à l'archonte basileus, héritier des attributions religieuses des rois, et avec le rôle extraordinaire et unique concédé dans l'État à la basilinna, seule entre toutes les femmes de magistrats athéniens[3].

1. Aristoph., *Oiseaux*, 1633-5, 1685-7, le morceau de l'ἄγγελος, 1706-19, et le chant d'hyménée, 1720 et suiv.

2. Sch. Aristoph., *Oiseaux*, 1536.

3. Sur le caractère sacré de la royauté grecque, la pérennité du nom et des attributions religieuses du βασιλεύς à Athènes, *Dict. des Antiq.*, art. *Regnum*, par Fustel de Coulanges. — Sur les fonctions de l'archonte-roi, Aristote, Ἀθ. πολ., 57; Foucart, *BCH.*, 1889, p. 441; Hauvette, *de Archonte rege*, p. 53 suiv. Sur le rôle de la reine, Pollux, VIII, 90; [*Dem.*], *c. Neaera*, 73-78; Hésych., Διονύσου γάμος; Aristot., Ἀθ. πολ., p. 3, 17 (Blass.). — Sur le respect dont la royauté, dont la race royale elle-même, continuèrent à être entourées, même après la fin du régime monarchique, cf. E. Curtius, *das Königthum bei den Alten*, p. 9 (*Rede Berlin. Univers.* 1886).

Quoi qu'on en doive penser, on peut tenir pour certain que, à la fin du ve siècle, la Royauté, considérée comme une émanation du pouvoir souverain du roi des dieux, entourée du prestige qu'elle tenait en Attique du souvenir héroïque du dernier de ses rois et du rôle colonisateur des rois codrides, jouissait à Athènes non seulement d'un respect religieux, mais d'un culte public[1].

Cette religion de la Royauté, de la royauté athénienne, exaltée par les victoires d'Athènes sur les Barbares, par la constitution de la ligue attico-délienne, ne florissait pas moins en Ionie que dans Athènes même. Pour être admise dans la dodécapole ionienne, Phocée avait dû fournir la preuve qu'elle avait eu pour œkiste un prince de la famille royale des Codrides[2]. Descendre des Codrides était une condition de la royauté d'abord, de la noblesse ensuite. L'attachement à la royauté, l'orgueil d'une descendance royale étaient tels dans les îles de la mer Égée ou sur la côte asiatique que, bien longtemps après la disparition des royautés, on y rencontre des magistrats appelés βασιλεῖς[3], ou des familles aristocratiques

1. C'est un fait tellement connu qu'il est superflu d'y insister : les traditions légendaires, les épopées et les généalogies étaient une matière que chefs d'États, peuples et familles travaillaient à leur guise pour se créer une lignée héroïque ou divine, se fabriquer des titres à la possession des sacerdoces ou des magistratures, des sanctuaires ou des territoires. Pisistrate y excella dans la poursuite de ses projets de domination insulaire et asiatique. Ses rivaux ne déployaient pas moins d'ingéniosité et de zèle, ses successeurs l'imitèrent ; les jalousies des États portèrent au paroxysme cette sophistication des légendes ; celles de Délos et de Delphes gardent la marque des efforts sans cesse renouvelés pour assurer la primauté d'Athènes. La multiplication en Attique des Πύθια, des reliefs représentant dans tout son appareil la triade pythique témoignent des rivalités morales derrière lesquelles se cachaient des intérêts matériels. La possession des îles, du littoral asiatique, des passes de l'Hellespont était une nécessité politique, économique, on pourrait dire alimentaire. La lutte fut très âpre et presque perpétuelle pour Lesbos, grande, riche et dominant le golfe d'Adramytte.

2. Pausan., VIII, 3, 10.

3. On trouvera un nombre suffisant de textes dans Gilbert, *Handbuch*, grâce aux tables des volumes I et II ; cf. II, p. 272, un exposé général des vicissitudes du titre de roi ; en particulier à Chios p. 154.

qui perpétuent par le nom de Βασιλίδαι[1] le souvenir d'une origine royale. C'est le cas à Chios, Éphèse, Érythrées, colonies ioniennes. Les mêmes survivances s'observent dans les colonies, doriennes ou éoliennes, Rhodes, Halicarnasse, Mytilène, et dans quelques îles de la mer Égée.

Deux bas-reliefs, originaires de deux des villes où le maintien de ces traditions est signalé, Chios et Rhodes, semblent les témoins du culte de Basileia sur la côte égéenne de l'Asie Mineure, qu'Athènes prétendit et réussit pour un temps à englober dans son empire maritime.

Sur le bas-relief de Rhodes[2], qui est intact, la scène est identique à celle de Phalère, sauf que le personnage d'Hermès est remplacé par un adorant. Nous y retrouvons, sur un char tout semblable, enlevé par un attelage de quatre chevaux au galop, les deux mêmes figures : le conducteur du char enlaçant d'un geste protecteur et caressant, couvant d'un regard respectueux et tendre une jeune fille qui s'abandonne avec grâce et réserve, dans une attitude toute pareille. La forme de la stèle, les qualités de la sculpture décèlent une œuvre contemporaine de la stèle de Phalère, de style attique comme elle, avec une recherche plus libre et très raffinée d'élégance. Le bas-relief, s'il n'avait pas été importé d'Athènes même, fut exécuté

1. Strab. XIV, 633 : ἔτι καὶ νῦν οἱ ἐκ τοῦ γένους ὀνομάζονται βασιλεῖς, ἔχοντές τινας τιμάς.... — Βασιλίδαι ou Βασιλείδαι (Pauly-Wissowa, s. v.), nom des grandes familles ioniennes d'Asie descendant de Codros = Κοδρίδαι : A Éphèse, *FHG*, IV, p. 348, fr. 2; ou βασιλεῖς, Strab. XIV, 1, 3. — A Érythrées, *FHG*, II, p. 163, fr. 195 = Aristot., Πολ., V, 5, 4. — A Chios, Hérodote, VIII, 132; *BCH.*, III, 244. 320. — A Priène, à Parion, *IG.*, XII[a], 165, 6; 170. 81. — A Rhodes, *IG.* XII[1], 46, 165, 213 ; 201 : 838, 4; 850, 4. — A Halicarnasse, *BCH.* IV, 404. — Βασιλεῖται, tribu à Amorgos, *IG.* XII[7], 392. A Arkésine un magistrat appelé βασιλεύς; à Siphnos, des βασιλεῖς, Gilbert, *Handb.*, II, p. 209; Isocr., XIX, 36. — Βασιλῆες à Mitylène, Collitz, 214, 215. Cf. dans la même île, la persistance des noms de la race royale Πενθιλίδαι, Πενθίλος, Ἔχελας. A Skepsis, le nom de Néleus et peut-être celui de Codros, Κο(δ)ρίσκος (?) (Pape *Eigenn.*, Νηλεύς[3]). — Noter à Phocée, à l'époque impériale, la mention d'un βασιλεὺς Ἰώνων (*BCH.* XVII p. 34, 37 = *Sylloge*[2], 489).

2. Kekulé, *LXV Berl. W. progr.* (1905), pl. I; *die gr. Skulptur* (Handb. der K. Mus. zu Berlin, 1906), p. 165-8, fig. p. 166 (n° 1545); Svoronos, Ἀθηνᾶ, XX, 1908, p. 347-350, pl. II B.

sur place, sous l'influence des maîtres attiques qui prévalait alors dans l'Asie grecque, ou par la main même d'artistes attiques établis dans le pays[1].

A Chios[2], il ne reste qu'un fragment très incomplet des deux figures occupant le char, mais qui suffit cependant pour qu'on y puisse reconnaître le sujet des bas-reliefs de Phalère et de Rhodes, traité dans un esprit tout pareil à une date toute voisine.

Grâce à ces observations, il semble que la figure d'Échélos s'éclaire et se dessine en plus fermes contours. Associés à Basilè, Nélée et Codros dans Athènes, Échélos à Phalère, sont les dépositaires privilégiés de la puissance souveraine. Des deux égalités : Basilè = Codros-Nélée et Basilè = Échélos, on peut déduire, grâce au terme commun, celle-ci : Échélos = Codros-Nélée. En termes moins mathématiques, le mystérieux Échélos tient au héros d'Athènes, comme à celui de Pylos et de l'Ionie, par une relation très étroite, que ce soit parenté, alliance, filiation, ou même identité parfaite, sous un nom différent, devenu d'épithète personne.

L'homonymie des deux Penthilos[3], l'un fils d'Oreste, l'autre descendant direct de Nélée le Messénien, ajoute un trait nouveau au personnage d'Échélos, lui donne un caractère particulier de souverain éolo-ionien de l'Asie hellénique. Le nom de Penthilos est assez rare, on peut dire exceptionnel, pour que la coïncidence commande l'attention. Il n'est pas moins remarquable qu'il soit porté simultanément par ces deux personnages légendaires, quatre générations avant la colonisation ionienne des fils de Codros, juste dans le temps assigné à la colonisation éolienne de Lesbos[3] ; que, par des attaches diverses, les unes

1. « Eine gute attische Arbeit aus den letzten Jahrzehnten des V^{en} Jahrhunderts, und wird gewiss eine solche sein, wie der Marmor pentelisch ist. » — Sur l'influence de l'art attique, Collignon, *Sc. Gr.*, II, p. 201 suiv.

2. Studniczka, *AM*, 1888, XIII, p. 190-1, avec un croquis ; Kekulé, *LXV Berl. W. progr.*, p. 15, avec une reproduction phototypique ; Svoronos, Ἀθηνᾶ, XX, p. 347, pl. II A.

3. Str b., XIII, 1, 3, p. 582.

étroites et directes, les autres plus lâches mais très expressément certifiées, ils tiennent tous deux au rameau des Nélides. D'autres ressemblances de noms, très proches de parfaites homonymies : Κυδρῆλος = Κυδρόλαος[1], Δάμασος = Δαμασίας[2], entre deux fils de Codros, chefs des colonies ioniennes, et des fils de Macareus et de Penthilos, fondateurs de la colonie de Lesbos, permettent de supposer entre ces familles d'origines diverses des croisements ou des contacts, soit effectifs, soit supposés. Du même genre encore est l'homonymie d'Échélaos, fils de Penthilos, et d'Échélos, dont la filiation directe nous échappe, mais qui est certainement ou Nélide ou Codride : soit qu'il ait une existence personnelle et qu'il ait été simplement assimilé à Échélaos, soit qu'il ait été créé à son image et, dans un esprit de concurrence, intercalé de force en pleine famille de héros, Échélos ne peut être considéré comme absolument indépendant d'Échélaos et étranger à sa légende. Il ne manque pas de telles interpolations ou contrefaçons dans les légendes et les généalogies. La chose est d'autant plus vraisemblable que les bandes de colons n'étaient pas toujours de race pure[3], et que les mêmes villes reçurent alternativement des colons des diverses tribus helléniques : éoliens à Phocée[4] ; émigrés de Lesbos à Samos ; ioniens dans Lesbos, l'île éolienne par excellence[5].

Échélos, compagnon de Basilè, nous apparaît donc soit comme un Nélide ou un Codride éolisant, soit comme un Penthilide atticisé[6] : il symbolise, avec la royauté, les droits que

1. Strab., XIV, 1, 3, p. 633. — Diod., V, 81.

2. Pausan., VII, 3, 6 ; Strab., XIV, 1, 3, p. 633. — Pausan., V, 4, 2 ; VII, 6, 2.

3. Curtius-Bouché-Leclercq, I, p. 142 et suiv. — Diod. V, 81 : Εἶχε δὲ (Macareus) λαοὺς ἠθροισμένους, τοὺς μὲν Ἴωνας, τοὺς δ'ἐξ ἄλλων ἐθνῶν παντοδαπῶν συνερρυηκότας.

4 Bechtel, *SGDI.*, III, nº 5623, avec renvoi à ses *Ion. Inschr.*, 139 et à E. Meyer, *Gesch. des Altert.*, II, p. 434.

5. Les fils de Macareus, de Lesbos, à Chios et à Samos (Diod., V, 81). — Bandes ioniennes d'Olénos sous Macareus à Lesbos (*ibid.*). — Occupation temporaire de Smyrne par les Éoliens (Strab., XIV, 1, 4, p. 633).

6. Rien ne démontrerait mieux l'adaptation des légendes aux besoins de la politique athénienne, s'il pouvait être permis d'y attribuer quelque valeur, que

les Athéniens ont hérités de leurs rois sur les colonies fondées par eux et sur l'Ionie au sens le plus large, c'est-à-dire toute la côte de l'Asie Mineure; il est destiné à symboliser aussi les devoirs de déférence, de piété, de dévoûment dont les colonies d'Asie demeurent tenues envers les souverains leurs fondateurs et envers la métropole de qui elles sont sorties.

Si Échélos a une physionomie éolienne, s'il a des attaches avec Lesbos, cela s'explique par l'antiquité et la persistance des visées athéniennes sur la grande île qui domine du golfe d'Adramytte toute la côte de la Phrygie et de la Mysie et surveille la sortie de l'Hellespont. Traditions légendaires sur une colonie ionienne antérieure aux Éoliens[1], expéditions du général athénien Phrynon sur Mytilène à la fin du VII[e] siècle[2], occupation par Pisistrate de la ville de Sigée[3] que convoitaient les Lesbiens, voilà les indices non équivoques d'une politique suivie d'annexion ou de protectorat, à laquelle il était tout naturel de chercher un fondement historique et religieux. On sait quel usage Pisistrate sut faire de ces moyens de propagande. E. Curtius n'hésite pas à attribuer aux Pisistratides l'institution du culte de Basilè, Codros et Nélée, patrons tout indiqués de leurs entreprises maritimes et insulaires[4]. Échélos avait son rôle à jouer à côté de ces héros dans les intrigues ourdies contre Lesbos. Pour constituer leur empire[5], pour l'agrandir et le défendre ensuite, les Athéniens s'appuyèrent sur la religion des rois colonisateurs investis par Basileia. Quant à Lesbos, les

la scholie, sans doute altérée, en tout cas dépourvue d'autorité, qui rattache Oreste et sa descendance à Érechthée par l'union de Créuse, sa fille, avec Atrée, père d'Agamemnon, *Sch. Il.*, II, 187 (Anecd. Matranga, II, p. 461), citée par Roscher, *Lexicon*, au mot *Kreusa*, p. 1426.

1. Diod., V, 81.

2. Tentative de Phrynon, Strab., XIII, 1, 38, p. 599, 600.

3. Hérod., V, 65. — Sur les guerres entre Lesbos et Athènes et en particulier la lutte pour la possession de Sigée, Curtius-Bouché-Leclercq, I, p. 445-49.

4. E. Curtius, *Stadtg. v. Athen*, p. 79; cf. *Berl. Sitzber.*, 1885, p. 437 et suiv. = *Gesammelte Abhandl.*, I, p. 461.

5. E. Curtius met aussi en relation le culte de Nèleus et Basilè avec l'intervention des Athéniens en faveur des Ioniens révoltés en l'année 500, cité par Wheeler, *AJA*, III, p. 46.

prétentions athéniennes se montrèrent, dans la guerre du Péloponèse, de plus en plus impérieuses, menaçantes, oppressives, jusqu'au massacre de 427 et à l'établissement d'une clérouchie : elles ne désarmèrent jamais[1].

C'est sous l'empire de ces préoccupations politiques, semble-t-il, que se mutiplient coup sur coup, dans le dernier quart du ve siècle, les mentions du culte de Basilè avec une fréquence d'autant plus remarquable qu'elles font plus complètement défaut auparavant et dans la suite :

422 le sanctuaire de Basilè est le lieu où Socrate, revenant de Potidée, est censé tenir le dialogue intitulé *Charmidès*[2] ;

413 le sanctuaire de Basilè, Codros et Nélée est, par voie d'adjudication, restauré et mis en culture[3] ;

414 la cité féerique des « *Oiseaux*[4] » est placée par Aristophane sous l'invocation et le gouvernement de Basileia.

A la même époque, les rêves impérialistes d'Athènes inspiraient le couplet patriotique mis par Euripide dans la bouche d'Athéna, prophétisant les hautes destinées d'Ion et de la descendance de Xouthos l'Éolien, époux de Créuse fille d'Érechthée, père de Doros et d'Achaios[5].

M. Körte a montré comment, au lendemain même de la paix de Nicias, le parti de la guerre, entraîné par Alcibiade, préparait par une coalition l'isolement de Sparte et l'hégémonie panhellénique d'Athènes ; comment à la même heure, par une conséquence inattendue, la dévotion des pacifistes, en relevant les édifices sacrés et restaurant les cultes nationalistes, apportait à ces ambitions mégalomanes le concours du sentiment reli-

1. Les vicissitudes des relations d'Athènes et de Lesbos sont résumées dans l'Histoire grecque de Curtius. On trouvera à l'index les renvois aux volumes I-III, et aux divers passages l'indication des sources principales.

2. Platon, *Charmid.*, 1. — C'est la date admise par Christ, *Gesch. der gr. Lit.* = Iw. Müller, *Handb.*, VII, p. 338.

3. Archontat de Antiphon Ol. 90^{3} = 418/7.

4. Date donnée par l'ὑπόθεσις. Cf. Christ, *ibid.*, p. 228.

5. Eurip., *Ion*, 1569-1594. Christ (passage cité) définit Basileia « *die Personifikation der Weltherrschaft* ».

gieux, l'aide des oracles et les ressources financières des temples[1].

A côté de l'ordonnance qui, en invitant avec l'autorité de l'oracle de Delphes toutes les villes athéniennes et alliées, toutes les villes grecques, à envoyer aux divinités éleusiniennes la dîme des fruits, groupait autour d'Athènes et à son profit une sorte de fédération du monde grec tout entier[2], M. Körte ne manque pas de citer la restauration du sanctuaire de Basilè comme un des événements notables et efficaces de cette renaissance politico-religieuse[3] et militaire.

Dans un tel milieu, des œuvres telles que les bas-reliefs de Chios, de Rhodes ou de Phalère nous apparaissent comme des productions toutes naturelles, que nous voyions en elles des instruments politiques de propagande par l'image, ou simplement des hommages de la dévotion privée à des divinités jouissant de la vogue populaire : elles sont pour nous les témoins des courants de l'opinion.

Une glose d'Hésychius, dont on ignore l'origine, dont la portée échappe, faute de tout commentaire explicatif, mais qu'on ne saurait pourtant absolument négliger, donne l'indication suivante : 'Εχέλαοι οἱ 'Αττικοί. Meineke a cru devoir substituer à cette leçon l'adjectif Κεχηναῖοι, qu'Aristophane applique aux Athéniens[4]. Ni les lettres initiales, dont l'importance est capitale dans un dictionnaire alphabétique. ni le nombre, ni la forme, ni la valeur des lettres, ni la place et la nature de l'accent ne

1. *AM*, XXI (1896), p. 327-330.

2. *AM.*, p. 320-327. Arguments pour fixer en 419/8 l'ordonnance des prémices, contre l'opinion des archéologues qui l'attribuent à une date quelque peu antérieure à la guerre du Péloponnèse, aux années 435, 439/8 ou 445. « So musste eine Massregel... ganz nach dem Herzen der frommen Friedenspartei sein, aber nicht weniger gut passt ihr panhellenischer Charakter zu den kühnen Plänen des Alkibiades ». — Ziehen, *Leg. gr. sacr.*, p. 21, rejette la date de 418; mais il ne croit pas devoir remonter au delà de l'année *423* pour le rétablissement des prémices, dont l'invasion d'Archidamos avait suspendu l'offrande de 431 à 425.

3. *AM.*, p. 321, 328.

4. Hésych., s. v. Schmidt renvoie pour la correction Κεχηναῖοι à Meineke, *Philol.*, XIII, p. 538.

paraissent autoriser la correction. Soit que l'auteur ait voulu signaler une particularité orthographique, Εκε = Εχε, propre aux Attiques[1], soit, et cela est plus probable, qu'il s'agisse d'une épithète par laquelle on désignait les Athéniens, le rapprochement des deux mots, après ce qui a été dit d'Échélos = Échélaos, suggère une réflexion qui ne saurait être trop circonspecte, mais qui est presque inévitable. Ce nom — probablement pris au sens péjoratif — de dominateur des peuples, n'aurait-il pas, dans la bouche d'un ennemi ou d'un auteur comique[2], servi à caractériser et critiquer la politique de conquête ? Il s'y fût prêté à la fois et par les éléments dont il est composé et par l'allusion qu'il aurait contenu au héros dont le nom couvrait et prétendait justifier ces entreprises.

Le sujet d'Échélos et de Basilè pouvait d'ailleurs s'adapter à des fins plus modestes et aux circonstances de la vie domestique ; on en trouve la preuve dans la peinture d'une pyxis du Musée de Berlin[3]. Elle est du ve siècle, du temps de la guerre du Péloponnèse, et représente un groupe si semblable à celui de Phalère — enlèvement consenti sur un char précédé d'Hermès — qu'on ne peut guère le croire inspiré d'une autre légende que celle dont nous venons, à cette époque, de constater la popularité. Le coffret de terre cuite, très finement décoré, est de ceux qui faisaient partie du mobilier féminin et en particulier des accessoires de la toilette des jeunes mariées[4]. La coiffure de la jeune fille — au voile près —, son attitude grave, la couronne dont est ceinte la tête du jeune homme rappellent une des scènes nuptiales que l'on voit représentées sur les vases peints, la conduite en char de la mariée, enlèvement

1. Cette orthographe n'ayant point pour but d'éviter l'aspiration redoublée de deux syllabes succcessives comme dans 'Εκεχειρία, 'Εκέφυλος, on pourrait l'expliquer par une transposition d'aspiration comme dans ἕξω du verbe ἔχω.

2. Meineke, dans ses renvois aux auteurs, interprète en effet le mot οἱ ἀττικοί par *comici*.

3. *Iahrbuch*, 1895, X, *Anzeig.*, p. 39, fig. 14-15. Musée de Berlin, n° 3332.

4. *Dict. des Antiquités*, Pottier, *Pyxis*, p. 795, qui renvoie à l'article *Matrimonium*, p. 1654, fig. 4870.

simulé qui continuait le rite primitif du mariage. La présence des dieux qui complètent la scène : d'Athéna, qui suit le char d'un œil attendri ; de Déméter et de Coré, d'Apollon et d'Artémis, qui l'attendent et font accueil au couple, ne contredit pas cette interprétation, puisque, même en des scènes de mariage dépourvues de tout caractère mythologique, les peintres céramistes ne regardaient pas à faire intervenir la déesse Artémis[1]. La scène est particulièrement appropriée à un vase de cette espèce ; elle n'a rien non plus qui soit contraire à ce que nous savons d'Échélos et de Basilè.

Le cheval et le char sont deux des attributs essentiels des héros, et, à ce titre, Échélos y a droit. On sait quelle place ils tiennent tout particulièrement dans les goûts de la race cavalière des Nélides[2], de laquelle Échélos est issu.

Rapproché de Basilè, Échélos, sur son char, semble également apte au symbolisme matrimonial. On remarquera, en effet, que dans les textes ou monuments figurés du v[e] siècle, cette déesse nous apparaît associée à un héros masculin, que ce soit Échélos, Codros ou Nélée, comme Basileia à Pisthétairos ou la reine à l'archonte-roi.

Les interpretations suggérées par ces témoignages écrits ou ces représentations, si diverses qu'elles soient, ne sont donc pas contradictoires. Le mythe d'Héraclès et de Basileia, tel qu'il est exposé magnifiquement par Dion Chrysostôme, en même temps qu'il démontre la longue persistance, jusque sous les empereurs, du culte de la Royauté divinisée, nous présente cette déesse dans sa majesté de fille de Zeus, dans son appareil de reine et dans sa grâce d'épousée. A la distance de plusieurs

1. *Dict. des Antiquités*, Collignon, *Matrimonium*, p. 1653, fig. 4868. — On y trouvera aussi les indications relatives au rite primitif de l'enlèvement, p. 1640, 1651 ; cf. *Hiéros Gamos*, p. 180 (Graillot).

2. Cf. p. 17. En tête du décret de 418 relatif à la mise en valeur du sanctuaire de Codros, Nélée et Basilè, un bas-relief, malheureusement fort endommagé, représentait deux personnages : l'un à gauche, assis majestueusement tenant dans la main un sceptre (?) ; l'autre à droite, monté sur un cheval, la chlamyde flottant au vent (Wheeler, *AJA*, III, p. 41).

siècles, la composition de la scène, les noms des personnages Hermès, Basileia — sauf qu'Héraclès est substitué à Échélos —, le rôle de chacun d'eux, l'attitude, le costume, l'expression de Basileia, ressemblent, presque comme une description, au bas-relief de Phalère.

Héraclès est conduit par Hermès — en un char bien évidemment — sur la βασίλειος ἄκρα, montagne élevée qui domine Thèbes, consacrée à Ζεὺς βασιλεύς ; là siège sur un trône resplendissant Βασίλεια, la Royauté, parèdre de Zeus comme la Basileia d'Aristophane, comme elle aussi grande et belle, εὐειδῆ καὶ μεγάλην ; elle porte un manteau éclatant de blancheur ; son visage est à la fois grave et souriant, φαιδρὸν ὁμοῦ καὶ σεμνόν[1].

Appelé à choisir entre elle et sa rivale Tyrannis, Héraclès se décide pour elle, et, toujours précédé d'Hermès, la prend à ses côtés sur son char. C'est une véritable union, comme celle que symbolise la légende d'Hébé entre le héros et l'immortelle jeunesse.

La littérature et l'art nous présentent Basileia sous divers autres aspects. Associée à Zeuxippos[2], le héros qui attelle les coursiers, dans une scène tout à fait analogue à celle des banquets funèbres, elle joue le rôle d'une divinité de la vie et de la mort, comme ailleurs Coré auprès de Pluton, ou comme Dionysos dieu de la mort et de la résurrection[3]. D'autre part nous retrouvons ici encore le char et le cheval, la parenté des Nélides, par

1. Dio Chrysost., περὶ βασιλείας, I, p. 13-18 (éd. Teubner, Dindorf, p. 167). Il mourut en 117 ap. J.-C. La royauté, telle que la conçoit le rhéteur, a un empire sans limite : Héraclès, fils d'Alcmène et de Zeus, est roi de la Grèce entière ; Eurysthée, du monde lui-même, du levant au couchant. Ainsi l'ambitieux Étéocle place au-dessus de toutes les déesses la Tyrannie, qu'il rêve d'aller quérir jusque sous la terre ou dans le ciel où se lèvent le soleil et les astres (Euripiae, *Phénic.*, 504-506) : τὴν θεῶν μεγίστην ὥστ' ἔχειν Τυραννίδα. Basilein, μακαρία δαίμων, Διὸς ἔκγονος, est environnée de Δίκη, Εἰρήνη, Εὐνομία (cf. Aristoph., *Oiseaux*, 1531-43).

2. Bas-relief du Musée de Trieste. Caylus, *Recueil*, VI, pl. XV, 1 (d'après Fourmont) avec une reproduction inversée ; *CIG*, 925 ; *CIA*, II, 1573 ; Conze, *Wien. Sitzb.* (Ph. hist. Classe), 1872, p. 320, pl. I, 2 : ΣΙΟΣ ΤΩΙΞΕΥΕΙΓΓΩΙ ΚΑΙ ΤΕΙ ΒΑΣΙΛΕΙΑΙ.

3. *CIA*, III, 145.

le mariage d'Hénioché, la conductrice, petite-fille de Zeuxippos avec Andropompos père de Mélanthos, de qui est issu Codros[1], et la parenté des Penthilides, auxquels se rattache Échélaos.

La relation de Basileia avec la mort et la vie d'au-delà, que l'on puise dans la coupe sacrée du banquet divin[2], rappelle d'autre part la Βασίλεια des doctrines orphiques, reine du monde souterrain, qui accueille les âmes pures dans les prairies et les bois sacrés de Perséphone, qui les guide vers la source vive et qui, les ayant abreuvées des eaux du lac divin, leur ouvre, reine céleste, la route du ciel étoilé, pour les y réunir aux autres héros[3]. A de semblables traits on reconnaît celle que les scholiates d'Aristophane, commentant le mot Βασίλεια, appellent Ἀθανασία, par une sorte de synonymie, comme une autre hypostase de la Royauté personnifiée. L'immortalité n'est-elle pas symbolisée dans le *Phèdre* par l'assomption vers le Ciel « des bons issus des bons » sur un char attelé de chevaux ailés[4] ?

Le mouvement ascensionnel du char d'Échélos et de Basilè sur la pente d'une montagne pourrait suggérer l'idée d'une apothéose : je ne crois pas qu'elle soit fondée[5]. Le héros n'est que le conducteur du char, et la jeune fille n'a pas la fierté des conquérants de l'Olympe, tel Héraclès montant en plein ciel[6].

1. Hellanic., fr. 10 = Sch. Plat., p. 376 (*FHG*, I, p. 47). Généalogie des Nélides... Βώρου δὲ καὶ Λυσιδίκης, Πενθίλος · Πενθίλου δὲ καὶ Ἀγχιρόης, Ἀνδρόπομπος · Ἀνδροπόμπου δὲ καὶ Ἡνιόχης, τῆς Ἀρμενίου, τοῦ Ζευξίππου, τοῦ Εὐμήλου, τοῦ Ἀδμήτου, Μέλανθος.

2. Le bas-relief est ainsi décrit par Köhler : Vir lecto accumbens, dextra, tenens pateram, mensa adposita ; mensae adsidet femina, ab altera parte puer ad craterem ; inter feminam et puerum surgit serpens.

3. *IG*, XIV, 638, 641, 642 (inscr. de Pétélia et de Sybaris) ; *BCH*, 1893, XVII, p. 121 suiv. (inscr. d'Eleutherne). — La déesse est appelée ἁγνὴ Φερσεφόνεια, χθονίων ou χθονία βασίλεια. Cf. J. Harrison, *Prolegomena*, p. 573 suiv., Appendix, p. 660-674 ; Reinach, *Cultes, mythes et religions*, II, p. 123.

4. Platon, *Phèdre*, p. 801-2 (Baiter-Orelli).

5. Il n'y a pas à tirer argument non plus de la couleur azurée dont le fond était peint et garde quelques traces : c'est la coloration usitée du fond des frises ; elle apparaît de tous côtés sur celle de Siphnos, par exemple.

6. Le char qui emporte Héraclès plane au-dessus des eaux, comme l'indiquent les poissons nageant (Reinach, *RVP*, I, 344, 5), ou pose sur les nuages figurés par des lignes en pointillé, au-dessus du bûcher qui s'éteint (*ibid.*, I, 130, 9, 10 ; *Dict. des Antiq.*, art. *Hercules*, p. 107, fig. 3778).

Il ne paraît pas non plus que cette disposition du sol justifie l'hypothèse d'une ἄνοδος de Coré, ramenée au jour par Hadès. Le terrain plan et solide sur lequel roule le char et pose fermement l'arrière-train des deux chevaux des premiers plans ne rappelle en rien le χάσμα[1], où ailleurs on voit l'attelage engagé à moitié. La figure et l'âge du héros, jeune et sans barbe, ne répondent pas davantage au type de Hadès[2]; les synonymies très forcées par lesquelles on a tenté de ménager la transition de l'un à l'autre ne sont pas valables[3].

On doit écarter aussi l'assimilation de cette scène d'enlèvement avec le rapt de Coré par Hadès, qui seraient désignés l'un et l'autre par des vocables synonymes. Hadès est exclu pour les raisons déjà données; Coré, par son attitude toute différente de la désolation et de la révolte que lui prêtent la légende et l'iconographie[4]; la descente aux enfers, par la pente ascendante du

1. Par exemple, dans la peinture d'un vase à fig. rouges, représentation unique dans le beau style sévère de l'enlèvement de Coré, on voit le char englouti jusqu'à l'antyx dans l'abîme infernal, tandis que Hermès et Éros restent à la lumière (Hartwig, *AM*, 1896, pl. XII, p. 377). Ailleurs, c'est Amphiaraos qui disparaît dans le gouffre (Benndorf, *Heroon v. Giölbaschi Trysa*, pl. XXIV de la frise, et lécythe attique, *ibid.* (texte), fig. 96.) Par un mouvement inverse l'avant-train des chevaux et le bord supérieur du char du soleil émergent ailleurs des flots (Reinach, *RVP*, I, 527; II, 211, 1, 4), au-dessus des montagnes dans l'angle des compositions (Furtw.-Reich., I, pl. 30; cf. Nicole, *Meidias*, p. 68, fig. 7); ou l'attelage s'élance en plein ciel (Roscher, *Lexicon*, s. v. *Hélios*, fig. p. 2008, 2010).

2. Hadès est toujours *barbu*, Roscher, *Lexicon* (*Hades*), p. 1794 suiv. Il reste majestueux, quand il n'est pas sévère, triste ou terrible. Il est âgé ou au moins mûr.

3. Ἔχελος = Ἐχέλαος = Ἀγησίλαος = Ἅιδης. — Νηλεύς = νη ἔλεος (le sans pitié) = ἀμείλιχος = Ἅιδης. — Échélos, conducteur de char, = Νηλεὺς ἱππότας = χρυσήνιος χρυσέοισιν ὄχοισιν, κλυτόπωλος = Ἅιδης. — Nélée, roi de Pylos la porte de l'Hadès, (ἐν Πύλῳ ἐν νεκύεσσιν *Il.*, V, 397), = πυλάρτης, πυλάοχος, ταῖς πύλαις προσηρτημένος = Ἅιδης. On interprète aussi son nom comme équivalant à νεῖλος le *noir*, autre façon de le mettre en relation avec le monde infernal. En passant par Πλούτων Εὐβουλεύς on le rapproche du jeune héros Échélos. Roscher, *Lexicon* (*Hades*) p. 1782 et suiv. (Beinamen), 1794 et suiv. (Hades in der Kunst). — Sur l'identification de Néleus et d'Hadès, cf. Gruppe, *Gr. myth.*, p. 153[4], 642[12], — d'Échélos et Hadès, *ibid.*, p. 400[2], 868[4], 921[1]. L'assimilation de Néleus et celle d'Échélos avec Hadès est affirmée par Wilamowitz et admise par Ziehen, *Leg. gr. sacr.*, n° 13, p. 58 et suiv.

4. *Dict. des Antiquités*, art. *Ceres*, p. 1052-4; art. *Proserpina*, p. 699-701, fig. 1300, 5824; Roscher, *Lexicon*, art. *Kora und Demeter*, p. 1373-1377.

sol. Au surplus, l'enlèvement de Coré est à peu près absolument en dehors du cycle de la peinture ou de la plastique au ve siècle[1].

La Basileia du sanctuaire athénien, parèdre de Codros et de Nélée, la Basilè du sanctuaire de Phalère, parèdre d'Échélos, n'est point Perséphone, quelque relation qu'elle puisse avoir avec 'Αθανασία, quelque caractère funéraire qui puisse être assigné à son homonyme du bas-relief de Trieste ou de l'héroon de Théra[2], et bien que l'épithète de Basileia soit souvent appliquée à Perséphone elle-même.

Elle n'est pas davantage Déméter, qui est aussi appelée Βασίλεια, ni aucune des grandes divinités[3] à qui la piété avait décerné ce titre, qui, les tendances syncrétiques aidant, ont pu au cours des temps lui être assimilées, sinon se confondre avec elle, ou que es commentateurs ont prétendu reconnaître dans l'antique Basileia d'Athènes ou de Phalère[4].

Le type achevé de cette divinité complexe et polymorphe est fourni au début de notre ère par Diodore[5]; il résume tous les traits combinés des traditions successives ayant cours dans l'Orient grec et qui paraissent déjà réunis dans la Βασίλεια de Pergame. Elle est à la fois la déesse mère et la personnification

1. Le vase athénien publié par Hartwig, *AM*, 1896, XXI, pl. XII, fait exception. Même parmi les vases de style tardif, les représentations ne sont pas fréquentes (Roscher, *Lexicon*, art. *Kora*, p. 1373) ; encore, sur l'une au moins de celles-là (Reinach, *RVP*, I, 156, 2) les interprétations sont en désaccord (enlèvement, retour volontaire aux enfers, après le séjour terrestre, peut-être montée des enfers sur la terre).

2. *IG*, XII[3] (Thera), 416. Θεὰ βασίλεια. Basilè est reine des enfers pour tous ceux qui font Nelée-Échélos roi du monde souterrain (C. Robert-Meyer, Wilamowitz, Dittenberger, Ziehen)., Gruppe constate que l'opinion a rallié presque tous les modernes (fast alle Neueren); il ajoute cependant que l'identification, pour n'être pas invraisemblable, n'est pas du tout certaine (Gleichstellung — nicht unwahrscheinlich — keineswegs sicher), p. 1081[a].

3. Déméter, Perséphone, Artémis, Héra, Aphrodite, la Mégalè Mèter, Rhéa, et de moindres déesses, comme Hygie, Chthon ou Physis; voir l'index des « Beinamen » dans Preller-Robert, *Gr. Myth.*[4], Register III, et l'index de Gruppe, *Gr. Myth.*, au mot *Basileia*.

4. Usener voit en elle la *reine du ciel* (*Götternam.*, p. 227-9; cf. Gruppe, *Gr. Myth.*, p. 1081[a]-1082).

5. Diod. Sic., III, 57.

de la royauté, ἡ Μήτηρ ἡ Βασίλεια. Elle a son culte, ses mystères, elle a son sanctuaire près de celui des Corybantes; elle est aussi la divinité poliade qui préside à la fondation de la ville royale de Pergame. Elle s'incarna en quelque sorte dans la reine mère des rois, Apollonis déifiée, elle aussi μήτηρ καὶ βασίλεια[1]. Née du Ciel et de la Terre, par Ouranos et la sage Titaia, qui fut après sa mort divinisée sous le nom de Γῆ, reine élue, à la mort de son père, par son peuple et sa famille, épouse d'Hypérion, mère d'Hélios et de Sélénè, la Basileia de Diodore rappelle à la fois Rhéa, Cybèle, la Grande Mère des Asiatiques et des Grecs, Dioné, épouse de Zeus Dodonéen, et la Juno Caelestis de Carthage. Elle peut bien passer pour la personnification de la royauté, qu'elle accepte par dévouement aux siens, exerce avec sagesse et modération, à la perpétuité de laquelle elle fait le sacrifice de sa virginité. Modèle aussi des mères, elle mérite le nom de Μεγάλη Μήτηρ; elle rivalise de tendresse et d'infortune avec Déméter, la Mère des Douleurs. Comme elle privée de ses enfants et par un malheur plus tragique, elle court le monde à leur recherche, égarée, effrayante à voir, serrant sur son sein ou agitant dans ses mains leurs jouets sonores, de plus en plus excitée et troublée par le bruit des cymbales et des tambours; comme elle, objet de pitié pour les hommes, elle devient par la suite l'objet de leur dévotion attendrie et reçoit d'eux un culte dont les cérémonies bruyantes et mystérieuses reproduisent les incidents de sa passion.

Je doute que les règles d'une saine critique permettent d'aller chercher aussi loin l'explication du bas-relief de Phalère et d'attribuer à la *Basileia* athénienne du v[e] siècle la physionomie composite, qui se forma, au cours des siècles, par l'apport successif des légendes rassemblées autour de son nom, plutôt que sur sa personne elle-même.

1. Fränkel, *Iahrb. der k. pr. Kunstsamm.*, IX, 1888, p. 89; C. Robert, *Iahrb.*, (1888) III, p. 93-95 et fig. V. Cf. Fränkel, *Inschr. v. Pergamon*, I, n[os] 481-3; cf. n° 68.

Il me paraît plus improbable encore de traiter le bas-relief de Phalère comme une sorte de rébus historique, représentation symbolique presque littérale des événements contemporains; M. Svoronos y a déployé cette inépuisable et subtile ingéniosité, dont il a fait ailleurs un plus heureux usage.

Le héros Échélos n'est pas pour lui autre chose qu'un doublet de Thésée, ou plutôt Thésée lui-même, considéré comme seigneur de la région marécageuse de Phalère; Thésée, qui a son temple sur la hauteur de Munychie; Thésée, inventeur du char de bataille et du char de course; Thésée, fondateur des Panathénées courues dans l'hippodrome.

Thésée ravit aux Eupatrides l'autorité royale abaissée et usurpée par eux; il constitua la monarchie, en donnant à l'Attique une capitale unique, en ramenant dans Athènes unifiée la royauté : il est bien propre à conduire le char de Basilè.

Mais Thésée-Échélos, à son tour, n'est qu'un personnage allégorique; il représente et préfigure en quelque sorte Thrasybule. Descendant de l'acropole de Munychie, qui porte un Théseion et domine la plaine et l'hippodrome de Phalère, Thrasybule ramena, rétablit dans Athènes l'autorité légitime, subsistante dans le collège des archontes et particulièrement dans le ménage sacré du βασιλεύς et de la βασίλιννα; comme un autre Thésée, il enleva la royauté aux Trente et la rendit au peuple. C'est ce que symbolise Basileia, debout sur le char à côté d'Échélos — Thésée-Thrasybule, comme l'épousée conduite dans la maison de son époux.

Hermès, à son tour, n'est pas le banal conducteur des Dieux, c'est le dieu ἁρματεύς qui mène le char de guerre; c'est le dieu πύλιος, qui garde la porte du Pirée, sur la colline de Munychie, forteresse de la démocratie.

Une fois lancée, l'imagination de M. Svoronos ne connaît plus d'obstacle; passant de la face au revers de la stèle, il fond ensemble les deux scènes en apparence disparates. Il y découvre : Artémis, c'est la déesse protectrice de Munychie; Képhisos, c'est le dieu du fleuve allié, dont la vallée conduisit

les exilés de la forteresse de Phylè dans la plaine; une divinité féminine anonyme, c'est Paralia, déesse du littoral ouvert aux secours attendus par la mer; des Nymphes, ce sont les vierges γαμόστολοι présidant au mariage mystique figuré par l'enlèvement.

Rien n'y manque et chacun joue son rôle en ce scénario bien réglé; il n'est pas jusqu'à la silhouette de la colline de Munychie que l'auteur ne soit tenté de reconnaître dans le sol ondulé du bas-relief. La construction est admirable, mais combien fragile, hélas!

Un ex-voto politique, comme celui-ci, commémorant un événement aussi grave que la restauration démocratique de 403, devait avoir, semble-t-il, un caractère public, et en effet M. Svoronos restitue dans la dédicace du revers les mots : « ὁ δῆμος ... ἀνέθηκεν »; mais la lecture ne répond point aux traces de lettres subsistantes et elle a l'inconvénient de rompre la mesure de l'hexamètre. Aussi bien est-ce au revers et tout au sommet de la stèle, en toutes petites lettres, que la dédicace destinée à rappeler un pareil exploit du Δῆμος devrait être gravée; est-ce à Hermès et aux Nymphes, qui d'après l'auteur lui-même ne sont que des comparses, qu'elle devrait s'adresser? Est-ce en des termes aussi vagues, aussi insignifiants, que devraient se traduire l'orgueil et la reconnaissance du peuple victorieux et libre? Est-ce sous la forme d'une énigme qu'aurait été célébré son triomphe? Les inscriptions, pour l'ordinaire, exaltent la vertu en un plus fier et plus clair langage — on en peut juger par l'éloge des compagnons de Thrasybule eux-mêmes[1] —; quant aux allégories des bas-reliefs historiques[2], les thèmes en sont si transparents et convenus que le sens n'en échappe à personne.

1. Preger, *Inscr. gr. metr.*, 154.

2. Gigantomachie, Centauromachie, Amazonomachie figurent les guerres des Hellènes contre les Barbares, quand ceux-ci ne sont pas représentés avec plus de réalisme en leur costume national.

Ces observations nous dispensent de critiquer, une à une, les identifications proposées pour chacun des personnages et les applications tendancieuses qui en ont été faites.

Le véritable auteur de l'ex-voto étant, comme il appert, non point le peuple, mais un individu, les formules de la dédicace n'en restent pas moins soumises à des conditions analogues : qu'il agît en son nom privé, ou comme mandataire de l'État, Képhisodotos n'aurait pas manqué de rappeler en termes clairs ou la part personnelle qu'il avait prise au triomphe de la démocratie, ou le rôle héroïque de Thrasybule et des exilés, ou les violences et la chute des Tyrans.

Il est temps, écartant à la fois les chimères de l'évhémérisme historique et les anachronismes de l'exégèse mythologique, de reprendre pied sur le terrain solide des données anciennes strictement applicables à notre héros et à notre déesse. Voici la conception plus simple et plus vraie de la Basilè du v[e] siècle, telle qu'elle ressort des textes et monuments contemporains et telle qu'elle transparaît encore, vers la fin du I[er] siècle de notre ère, à travers les déclamations de Dion Chrysostome. Elle est la Royauté, personnifiée en une jeune fille, grande et gracieuse déesse, assistante et fille de Zeus; elle communique la puissance souveraine, qui est d'origine céleste et qui s'incarne en elle, à des familles privilégiées, auxquelles elle s'unit par une sorte de mariage mystique et indissoluble; immortelle, elle leur confère l'immortalité, avec le prestige héréditaire, indélébile et sacré du caractère royal. Dans Athènes, souveraineté, prestige, immortalité, sans compter la gloire acquise par les exploits individuels, appartiennent à la famille royale des Nélides et des Codrides ; ces privilèges la suivent dans les îles et sur le continent asiatique de la mer Égée.

Nélée, Codros, Échélos en sont les représentants d'élection ; ils se partagent le double domaine de l'Attique et de l'Ionie.

Le culte de la royauté et des familles royales fut introduit ou développé en Attique dans des intentions politiques, pour

rehausser et consacrer aux yeux des citoyens le pouvoir souverain dont elles étaient le symbole, pour entretenir, échauffer dans Athènes, pour légitimer au dehors les prétentions d'Athènes à l'empire des mers et de l'Asie hellénique.

Cette religion nationale, ravivée aux époques de crise, n'était pas propre exclusivement à la classe des politiques; elle n'avait de raison d'être et d'efficacité que par l'emprise qu'elle devait exercer et qu'elle exerçait en effet, au nom du patriotisme, sur l'âme populaire. Elle trouvait d'ailleurs plus d'un chemin et prenait des aspects divers pour s'insinuer dans les cœurs et pénétrer jusque dans le cercle de la famille. A quelques aristocrates, qui se targuaient plus ou moins légitimement de lointaines attaches avec les races royales, elle pouvait apparaître comme un culte patrimonial. Aux esprits préoccupés des problèmes de la vie et de la mort, hantés des doctrines orphiques, aux âmes sentimentales, Basilè-Athanasia apportait les espérances de l'au-delà. Dans chaque foyer elle pouvait, avec les héros qui partagent ses honneurs, être vénérée comme la patronne et le modèle de l'union conjugale.

A quel titre, dans quel esprit et pour quel motif Képhisodotos avait-il, dans la plaine de Phalère, consacré son offrande à Basilè et Échélos ? Comme magistrat (archonte-roi) ou général commandant les flottes de la mer Égée; comme Butade, descendant du même ancêtre divin que les Nélides, Poseidon; comme dévot et esprit mystique; comme époux ou plus simplement encore comme habitant notable du dème dont Échélos était le héros? Il serait aussi oiseux qu'inutile de le chercher.

Qu'il nous suffise d'avoir indiqué, en traits aussi justes et caractéristiques que les documents contemporains ont pu le permettre, ce qu'était au v[e] siècle Basilè ou Basileia, divinité à la fois nationale et politique, locale et familiale, et ce qu'était Échélos, son compagnon du bas relief de Phalère.

A′. B. *Bas-reliefs représentant des groupes de divinités*

Le bas relief qui est sculpté au revers de l'ex-voto de Képhisodotos et celui qui décore la stèle de Xénocrateia ont l'un avec l'autre des affinités si manifestes qu'ils peuvent être étudiés ensemble et paraissent comporter une commune interprétation.

Ils sont composés pareillement de figures divines s'avançant les unes vers les autres, conversant entre elles, se faisant accueil et se tendant la main, comme on voit, en tête de certains traités d'alliance, les divinités poliades des États alliés, ou au dessus de certains actes administratifs, la Boulè, le Démos, ou d'autres figures allégoriques[1]. Le sujet est de ceux que, d'un terme emprunté à la peinture italienne, on pourrait qualifier de conversation sacrée.

Pour pénétrer le sens des deux bas-reliefs, la première et essentielle condition est de dénommer avec précision et certitude les personnages qui y sont représentés ; or, on ne s'est pas jusqu'ici mis d'accord sur leurs noms, ni sur leur caractère.

Les interlocuteurs sont plus nombreux dans le bas-relief de Xénocrateia, et entremêlés de personnages humains; mais, d'un ex-voto à l'autre, plusieurs divinités se répètent, qui portent, pour ainsi dire, leur nom sur leur visage : deux Nymphes, Artémis, et un dieu fleuve, reconnaissable à ses cornes de taureau.

Ces mêmes divinités sont désignées nominativement, soit dans les dédicaces qui accompagnent les bas-reliefs A′ et B : Nymphes et Képhisos, soit, avec des épithètes qui précisent leur nature et leur rôle, dans la dédicace de l'autel en pierre du Pirée : Nymphes Γεραισταὶ Γενεθλίαι, Artémis Λοχία, Képhisos et Achéloos.

1. Sur les bas-reliefs de cette classe, cf. la liste donnée par A. Dumont, *BCH* (1878), II, p. 559-569, pl. XII, avec les renvois à Le Bas, *Voyage archéologique*, et Schœne, *Griechische Reliefs*. A compléter par Reinach, *RR*, II, III; Svoronos, Ἐθνικὸν Μουσεῖον, et Staïs, *Marbres et bronzes du Musée national*.

La corrélation se continue, entre l'autel et le bas-relief de Xénocrateia par les figures d'Apollon Pythios et de Lèto. On peut supposer qu'elle était complète et absolue, du fait que la dédicace du bas-relief par le terme collectif « ξυνβώμοις τε θεοῖς » vise, avec Képhisos, qui est en tête de la liste de l'autel, toutes les divinités qui l'y accompagnent. Il est permis de conclure que le bas-relief, traduction plastique de l'inscription, comprenait autant de figures que celle-ci contient de noms, rien en plus et rien en moins.

L'analyse ci-dessous démontre qu'en effet noms et images se répondent en nombre égal et dans le même ordre.

La triade apollinienne de l'inscription a pour pendant exact trois figures du bas-relief, Apollon, sa mère et sa sœur, qui se suivent de gauche à droite à partir du bord gauche de la stèle.

Immédiatement après, la dédicace nomme Achéloos, puis des figures *exclusivement* féminines : Callirhoé, Nymphes Géraistes, Rhapso, au nombre de quatre ou de cinq, selon que les Nymphes seront comptées, comme il peut arriver, ou pour 2, ou pour 3.

Du bord gauche de la stèle — la série des figures divines étant interrompue après Artémis par le groupe des personnages humains — il faut se reporter au bord droit : là apparaît, au rang indiqué par le texte, Achéloos avec sa protome de taureau, sa tête de vieillard barbu et encorné[1]. Quatre figures, toutes féminines, suivent de droite à gauche, savoir :

1° Derrière Achéloos, au second plan, une déesse d'aspect archaïque, coiffée d'un polos, sur lequel la moulure supérieure de la stèle repose comme un épistyle sur un chapiteau. La raideur hiératique du corps, la pose des bras, la simplicité symétrique de la draperie, la sévérité du visage qui contraste avec la grâce des figures voisines, la chevelure, uniformément gau-

1. Même représentation du dieu-fleuve, coupée de même à l'avant-train, sur deux ex-voto d'Athènes consacrés aux Nymphes, Reinach, *RR*, II, 27, 1 ; 358, 3 ; sur un vase, Baumeister, *Denkm.*, I, p. 2, fig. 4 ; sur une monnaie de Géla, Roscher, *Lexicon*, I, p. 1491, etc.

frée au dessus du front d'ondulations continues, pendante sur le cou en boucles rigides, éveillent l'idée d'un xoanon ou d'une caryatide[1].

2°-3° En avant d'Achéloos, à gauche, deux jeunes déesses, étroitement apparentées par la pose, le geste, l'expression ; elles sont, malgré quelques différences dans l'ajustement ou les traits du visage, véritablement sœurs.

4° Une figure voilée, enveloppée dans les plis d'un large péplos, de formes plus développées, d'un âge plus mûr, d'une dignité sereine et comme maternelle ; elle tourne le dos aux précédentes et s'en distingue par son aspect comme par la position qu'elle occupe.

Dans les deux figures intermédiaires il n'est point douteux que l'on doive reconnaître des Nymphes ; la caryatide-xoanon convient à Callirhoé, qui avait un sanctuaire, comme Achéloos et les Nymphes dans la vallée de l'Ilissos, sur le territoire d'Agra[2] ; elle imite peut-être la statue antique de la déesse, ou est destinée à indiquer son temple, comme souvent, dans les peintures ou les reliefs, une colonne symbolise et résume un édifice.

La déesse plus grave, qui a son pendant auprès des deux nymphes, dans le relief de Képhisodotos comme ici, recevra le nom de Rhapso, le seul qui reste sans emploi. Nous reviendrons plus tard sur cette mystérieuse déesse qui a intrigué les archéologues et dont M. Dragoumis a voulu faire un héros.

1. La figure occupe à l'angle la place réservée aux caryatides dans les bas-reliefs, par exemple ceux des sarcophages ; par ses formes archaïques, manifestement affectées, elle rappelle un xoanon. *Cf.* la figure (Hélène ?) coiffée aussi du polos qui est placée sur les reliefs de Sparte entre les deux Dioscures, Reinach, *RR*, II, p. 345, 1, 2.

2. Ἱερὸν d'Achéloos et des Nymphes, dans la vallée de l'Ilissos (Platon, *Phèdre*, 230 B). Au même lieu, source Callirhoé (Platon, *Axioch.*, 346 A ; cf. Milchhöfer, *Athen*, dans Baumeister, *Denkm.*, I, p. 186-187 ; Judeich, *Topogr. v. Ath.*, p. 367-371, et la carte qui est jointe. Réunion d'Achéloos et des Nymphes sur les bas-reliefs de la vallée de l'Ilissos, d'Éleusis, du Parnès, de Mégare, etc. (Reinach, *RR*, II, 27, 3 ; 358, 1, 4 ; 27, 1) ; sur l'autel d'Oropos (Pausan., I, 34, 3). Quant à Callirhoé, elle est dite fille d'Achéloos par Pausanias, VIII, 24, 9, et par Apollodore, II, 7, 5.

Restent dans la dédicace et dans le bas-relief deux personnages divins, d'une part Hestia et Képhisos, de l'autre un jeune dieu et une déesse. Belle avec une gracieuse majesté, celle-ci porte sur la tête un voile ; son chiton descend jusqu'à terre, ainsi que dans la frise du Parthénon, en longs plis symétriques et comme graves eux-mêmes ; son visage est sérieux et le geste de sa main gauche levée, avec l'index dressé, semble ordonner ou enseigner. Le dieu est enveloppé dans un manteau qui, jeté sur l'épaule gauche, tombe tout le long du côté gauche jusqu'à la cheville, et s'enroule autour du corps, en laissant à découvert tout le côté droit ; il a le visage souriant, la chevelure abondante et bouclée. Le type de l'une sied à la déesse du foyer, telle qu'elle est décrite et, mieux encore, figurée par les anciens[1] ; l'autre a la vigueur, l'élégance, la florissante jeunesse des dieux fleuves, tels qu'ils apparaissent aux angles des frontons du temple d'Olympie ou du Parthénon[2].

La place occupée par ces deux figures au milieu du bas-relief, dont elles sont, à la fois, matériellement le pivot et la charnière, moralement le centre d'attraction et de rayonnement, est celle qui peut convenir le mieux aux deux divinités placées en tête de la dédicace : Hestia, en vertu de la primauté, qui lui est en règle accordée parmi les dieux et réservée dans les invocations des mortels[3] ; Képhisos, comme dieu du sanctuaire où était placé l'autel, dieu de la plaine où débouchent

1. Sur les représentations d'Hestia, voir, à ce mot, Baumeister, *Denkm.*, I, p. 688-9, fig. 746 ; Roscher, *Lexicon*, p. 2649-2652. Les plus certaines sont celles des vases peints où le nom accompagne l'image : vase François, coupe de Sosias, coupe d'Oltos et Euxithéos. Par la dignité, elle rappelle Héra ou Déméter. — Hestia partage, à Oropos, un même autel avec Achéloos et Képhisos (Pausan., I, 34, 2-3).

2. Sur l'évolution du type des dieux-fleuves, de la forme animale à la forme mixte, puis purement humaine, voir au mot *Flussgötter*, Baumeister, *Denkm.*, I, p. 569-70, et Roscher, *Lexicon*, I, p. 1488-1491. — On n'est point d'accord sur la date exacte de la transformation ; on s'entend sur l'interprétation de l'Alpheios et du Cladéos d'Olympie, moins sur celle de l'Ilissos et du Képhisos du Parthénon.

3. *Hymn. homér.* à Hestia, 29. Sur la primauté d'Hestia, Roscher, *Lexicon*, I, p. 2614-5.

les eaux de Céphise, dieu familial et patronymique de Képhisodotos.

L'équilibre du texte et du relief semble au premier abord rompu par une onzième divinité, *Ilithyie*, dont le nom suit celui d'Artémis Λοχία. Ce n'est qu'une apparence : on sait en effet qu'Ilithye n'est souvent et en plus d'un lieu qu'une hypostase, un synonyme ou une épithète d'Artémis[1] ; d'autre part, on constate que, sur le bas-relief, le groupe des mortels ne laisse auprès d'Artémis place pour aucune autre divinité. Aucune ne peut être non plus insérée à l'extrémité droite du bas-relief avant Achéloos, qui non seulement touche le bord de la stèle, mais encore est coupé par lui en son milieu.

Faute d'avoir observé ce parallélisme ou de s'y être strictement conformés, les commentateurs ont introduit dans le bas-relief des personnages qui n'ont aucun titre à y figurer, évincé des titulaires légitimes, rangé parmi les dieux des mortels, ou des dieux parmi les humains, interverti les places et changé les noms, voire le sexe des personnages. Le tableau ci-contre, qui présente en résumé les divers systèmes, indique en quoi ils diffèrent du nôtre[2] et, à notre avis, s'écartent de la vérité.

Les dénominations acceptées par mes prédécesseurs et, dans l'ensemble, l'ordre de succession qu'ils adoptent montrent qu'ils ont, comme moi, fondé leurs hypothèses sur la liste énumérative et limitative de l'autel. Ils s'enlevaient par là le droit de la modifier dans le détail : de rejeter Képhisos du 2e rang

1. Sur les relations, la confusion d'Artémis et d'Ilithyie — Artémis λοχία y prête particulièrement —, voir *Diction. des Antiquités*, art. *Diana* (P. Paris), p. 134 ; *Ilithyia* (Durrbach), p. 383-5 ; cf. Preller-Robert, *Gr. Myth.*[4], p. 319, 512 ; Roscher, *Lexicon*, aux mots *Artemis* et *Eileithyia*, p. 571-573 ; 1219-1221. La confusion est très fréquente, particulièrement en Béotie. En Attique on trouve ensemble, à Agra, Artémis (Pausan., I, 19, 7) et Ilithye (*CIA*, II, 1590 ; III, 3, 19 ; Clitodémos, fr. 1, dans *FHG*, I, p. 359).

2. Sous le nº I nous donnons notre interprétation ; sous les nºs II, III et IV, celles des autres commentateurs. Les figures sont rangées de gauche à droite dans l'ordre qu'elles occupent sur le bas-relief ; les nºs 1-10 suivent l'ordre de succession des noms dans la dédicace de l'autel. Voir p. 45.

	3	4	5	*a b c d*	2	1	10	9	8	7	6
I	Apollon Pythios	Leto	Artémis Lochia Ilithye	Groupe des mortels et autel	Képhisos	Hestia	Rhapso	Nymphe B	Nymphe A	Callirhoé	Achéloos
II (Staïs)	»	»	Artémis	Pythie Xouthos Ion Seuil du temple	Hermès	Créuse	Nymphe C	» B	» A	Ilithye	Képhisos
III (Dragoumis)	»	»	» Lochia	Xénocrateia Xéniadès Képhisos Ἑστία (sous forme d'autel)	Rhapsos	Nymphe C	Nymphe B	Ilithye	Nymphe A	Callirhoé	Achéloos
IV (Svoronos)	»	»	»	»	Ilissos	Rhapso	Ilithye	Nymphe B	Nymphe A	»	»

au 6ᵉ, à la place d'Achéloos ; Ilithye — si on la distingue d'Artémis —, du 6ᵉ rang qu'elle doit occuper, au 7ᵉ, 8ᵉ ou 9ᵉ ; de supprimer Callirhoé ; d'ajouter Ilissos, qui n'est point nommé, ou Hermès qui ne l'est, et sans doute encore abusivement, que dans la dédicace du bas-relief de Képhisodotos, et qui n'est désigné ici par aucun attribut particulier. Créuse, quelque opinion que l'on puisse avoir sur l'hypothèse de M. Staïs relativement au mythe d'Ion, ne peut sans usurpation être élevée à la taille et à la dignité des immortels. Inversement, le personnage qui met le pied sur l'autel, inférieur aux dieux par la taille, ne peut que l'être aussi en qualité ; il leur est cependant égalé sous le nom de Képhisos. Ces intercalations, intrusions et interversions répondent mal au principe de composition clair, logique et ingénieux, qui rapproche en des groupes distincts, mais liés, les habitants du ciel et ceux de la terre. Créuse, à la place d'honneur qu'est le centre, surprend encore davantage. Tandis qu'elle évince Hestia, cette grande déesse est ravalée, sous prétexte de symbole et en raison de la

prétendue rareté de ses statues, à la piètre condition d'un petit autel sur lequel on pose le pied.

Après les dieux, ils nous faut aussi dénommer les mortels. M. Staïs reconnaît en eux la Pythie, le jeune Ion, et Xouthos qui, franchissant le seuil du temple, rencontre tout d'abord le fils que lui a annoncé l'oracle. La scène se complète par Créuse, que guide Hermès et qu'instruisent les Nymphes. Cette brillante hypothèse a séduit au début M. Papabasileiou et des juges aussi délicats que MM. Ad. Wilhelm, Lechat et Studniczka. MM. Dragoumis et Svoronos en ont démontré la fragilité, et l'on pourrait ajouter de nouveaux arguments aux leurs. A l'interprétation mythologique, littéraire ou symbolique, ils en ont substitué une liturgique ou domestique. Dans la femme, ils reconnaissent plus modestement l'auteur de la dédicace Xénocratéia, qui accomplit un acte religieux en qualité de prêtesse (Dragoumis), ou de mère (Svoronos). Assistée d'un serviteur du temple, ou de son fils, elle reçoit l'initiation du jeune dieu Képhisos, campé sur l'autel, symbole de Hestia, ou offre un sacrifice de reconnaissance. J'ai dit pour quelles raisons on ne pouvait ni renfermer Hestia dans ce cube de pierre, ni élever au rang des immortels le jeune homme qui foule cet autel. Je tiens pour certain, au contraire, que les deux adorants qui font face à l'autel sont bien Xénocrateia et son fils Xéniadès; que l'autel cubique est la représentation pure et simple de l'autel dédié par Képhisodotos : il a la forme et les dimensions de celui qui a été retrouvé à Phalère. On peut supposer enfin que le personnage monté sur l'autel est Képhisodotos lui-même; mais la question doit être réservée jusqu'à ce que l'on ait déterminé exactement son rôle dans la scène.

Il ne suffit pas, en effet, de savoir les noms des personnages divins ou humains qui y participent; il faut connaître encore leur caractère, les rapports qu'ils ont les uns avec les autres, le motif qui les rassemble, l'acte qu'ils accomplissent, pour en déduire, s'il se peut, la signification du relief, le but et la cause de l'offrande. L'épithète de Pythios, le trépied et les serpents,

l'omphalos et les oiseaux ont paru désigner clairement et nécessairement le dieu de Delphes, et l'on a supposé que la scène se passait dans le temple de ce dieu. Cette hypothèse a dû être et est en effet abandonnée.

Les Athéniens avaient leur Ἀπόλλων Πύθιος, qu'ils appelaient aussi Πατρῷος ; l'Attique possédait plusieurs sanctuaires de ce dieu : à Icaria, à Oinoè, à Marathon ; le principal était situé aux portes mêmes d'Athènes, au sud de l'Olympieion, dans la vallée de l'Ilissos[1]. Quant à la ville de Phalère, elle avait son culte d'Apollon Délien[2], et l'on sait avec quel art les hommes d'état athéniens, aidés par les prêtres et les poètes, avaient su assimiler, amalgamer, confondre les légendes du dieu de Delphes et celles du dieu de Délos, pour égaler l'un à l'autre, voire même pour donner à l'Apollon ionien, suivant les besoins de la politique, des droits supérieurs et antérieurs, au bénéfice d'Athènes, métropole des Ioniens et intermédiaire entre Délos et Delphes. En effet, on faisait passer d'abord Lèto, dans sa course errante vers l'île sainte, par le cap Zoster en Attique ; le dieu, né à Délos, commençait sa marche conquérante et triomphale à travers la Grèce, par Marathon qui avait à la fois son Délion et son Pythion[3]. Marathon et Phalère appartiennent pareillement à la tribu Aiantis, dont fait aussi partie la ville d'Oinoè. Phalère, par la route qui part de la porte Itonienne et celle qui suit la vallée de l'Ilissos, est en relation directe avec le Pythion de l'Ilissos et le faubourg d'Agra. Le Pythion de l'Ilissos, où Pisistrate, fils d'Hippias, avait élevé un autel à Apollon, avait dans le culte de ce dieu une importance singulière et avec le sanctuaire delphique des liens particulièrement étroits : c'est de là

1. Colin, *Le Culte d'Apollon Pythien à Athènes*. Les renvois aux textes principaux sont réunis dans Roscher, *Lexicon*, au mot *Pythios*, § 18, III, p. 3372-4.

2. *CIA*, I, 210 ; III, 270.

3. Philochor., fr. 158 = *Schol. Œd. Col.*, 1047 (*FHG*, II, p. 411). L'emprunt est fait au traité περὶ τῆς τετραπόλεως. Sur l'importance de Marathon dans le culte d'Apollon Pythien et le rôle de la tétrapole dans la pythaïs, voir Colin, *Le Culte d'Apollon Pythien à Athènes*, et *Fouilles de Delphes*, III, les inscriptions du Trésor des Athéniens relatives à la pythaïs et à la dodécaïs, n°s 2-67.

que l'on guettait l'apparition, au sommet de l'Harma, de l'éclair annonciateur de la pythaïde[1], de là que partaient théores et pythaïstes, toute la pompe des processions apolliniennes, pour les solennités de Delphes[2]. Apollon Pythios est entouré dans l'Attique de tout l'appareil du culte delphique : trépied, omphalos, aigles; à plus forte raison ces accessoires sacrés sont-ils de mise, pour ne pas dire de rigueur, dans le sanctuaire privilégié de l'Ilissos.

Par une remarquable coïncidence, la vallée de l'Ilissos réunit, dans un voisinage très prochain, Callirhoé, les Nymphes, Achéloos, Artémis, Ilithye. Les Nymphes de la dédicace portent à la vérité au lieu de l'épithète Ἰλισσίδες ou Ἰλισσιάδες[3], que l'on attendrait en ces parages, celle de Γεραιστaὶ Γενεθλίαι[4]; mais ce double surnom fait songer à Poseidon, invoqué comme *Géraistios* à Athènes, à Trézène, en Eubée, en Laconie[5]; comme *Géné-*

1. Hésych., s. v. ἀστραπή. — Judeich, *Topogr. v. Athen.*, p. 344, suiv.

2. Bas-reliefs d'Icaria : Apollon assis sur l'omphalos, accompagné de Lèto et Artémis ou d'Artémis seule, *AJA*, V, 1889, pl. XI, 3, p. 471; Roscher, *Omphalos*, pl. VII, 5, p. 89; cf. Wace, *Ann. of the Brit. School*, IX, 1902-3, p. 213. — Bas-relief de l'*Agora* d'Athènes, Roscher, *Omphalos*, pl. IX, 5, p. 84-6; Svoronos, *JIAN*, XIII (1911), p. 302 suiv. Le dieu, accompagné de Lèto et Artémis ; devant lui et entre elles, l'omphalos sur un socle entre les deux oiseaux. — Bas-relief d'Athènes : Apollon sur le trépied, les pieds posés sur des degrés, sans l'omphalos, Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, pl. 49. Ce n'est pas seulement en Attique que se rencontrent ces images d'Apollon, imitées plus ou moins librement de l'Apollon delphique : comparer le b. r. de Sparte où l'on voit un omphalos semblable à celui du bas-relief de l'Agora d'Athènes entre Apollon citharède et Artémis, Wolters, *AM*, XII, pl. XII; *Dict. des antiq.*, au mot *Omphalos*, fig. 5403 ; Studniczka, *Hermes*, 1902, p. 267, fig. 6; Roscher, *Omphalos*, pl. VII, 4 ; Svoronos, *JIAN*, XIII, p. 308 suiv., fig. 2.

3. Platon, *Phèdre*, 278 B : νυμφῶν νᾶμά τε καὶ μουσεῖον, et Pausan., I, 19, 5 : Μουσῶν βωμὸς Εἰλισσιάδων.

4. On trouve aussi en Crète des νύμφαι γεραιστιάδες, qui pourraient mériter le surnom de γενέθλιαι, étant associées à la naissance de Zeus, à qui elles donnent les premiers soins et rendent les premiers honneurs (*Etym. M.*, s. v.).

5. Aristoph., *Equit.*, 559 : ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου. Tribu Γεραιστία et mois Γεραίστιος à Trézene (*Etym. M.*, s. v. ; Athén., XIV, 44, p. 639 C). Culte de Poseidon Géraistios et fêtes Géraistia, et héros Poseidonien dit Géraistos au promontoire Géraistos en Eubée (*BCH*, XV, p. 404 ; Bursian, *Geogr. von Griech.*, II, p. 435). Mois Géraistos à Sparte et dans d'autres pays doriens (Bischoff, *de fast. Gr. ant.*, p. 366, 379, 381).

thlios, à Trézène et à Sparte[1]; comme *Génésios*, à Lerne[2]; Poseidon, qui sous le vocable d'Héliconios avait un culte sur la montagne d'Agra, appelée aussi Hélicon[3]; Poseidon, de qui à Phalère le sacerdoce était contesté entre Phalériens et Phéniciens[4]; de qui étaient issus les Butades, ancêtres de Képhisodotos à qui Lycurgue, l'Étéobutade, consacra au Pirée un ἀγὼν Ποσειδώνιος[5]. Ce dieu de la mer, des sources et des fleuves, était pour les Nymphes un patron tout naturel.

Point n'est besoin d'insister sur la nationalité de Képhisos, dieu du fleuve qui traverse et fertilise la Pédias, dont la vallée mène d'une part à Décélie et Aphidna, de l'autre, en passant par Héphastiadai et Képhisia, à Marathon; dont l'embouchure arrive à la mer dans la plaine d'Échélides entre Phalère et Munychie. La région inférieure de son cours, autour du rocher de Kécrops, est le centre des plus anciennes légendes, le siège des plus pures familles attiques[6]. Là, dans le territoire urbain de la tribu Oinéis, aux confins du dème des Lakiadai, près du passage du fleuve, sur la route d'Éleusis, on place l'origine, le domicile primitif de la famille des Butades. Au nord-est d'Athènes coule l'Éridanos, fleuve dont le dieu est l'aïeul de Butès. Entre le Céphise et le Dipylon est situé le bourg de Skiron, où se célébraient les Skirophoria, fêtes dans lesquelles

1. Pausan., II, 32, 9; VIII, 7, 2 : culte de Poseidon au lieu dit Γενέθλιον, Poseidon Γενέθλιος à Sparte (Pausan., III, 15, 10).

2. Pausan., II, 38, 4.

3. Sur Poseidon Héliconios, originaire de Héliké en Achaie et introduit par Trézène en Attique, Roscher, *Lexicon* (au mot *Poseidon*), III, p. 2847. — Sur le nom primitif d'Agra, Ἑλικών, et l'autel de Poseidon Ἑλικώνιος, Clitodémos, fr. 1 dans *FHG*, I, p. 359.

4. *Orat. Attici*, II, p. 450 (C. Muller) : διαδικασία Φαληρέων πρὸς Φοίνικας ὑπὲρ τῆς ἱερεωσύνης τοῦ Ποσειδῶνος, d'après la liste de Denys d'Halicarnasse, *de Dinarch.*, 10, et p. 359, 462 d'après Harpocration, s. v. Ἀλόπη (fr. 32 de Lycurgue et 81 de Dinarque). — Cf. Hésych., Φοίνικες γένος τι Ἀθήνησιν; et Diod., V, 58, les Φοίνικες épimélètes du téménos de Poseidon à Ialysos.

5. Roscher, *Lexicon*, III, p. 2847-52 : rapports des Butades et de Poseidon et en général culte de ce dieu en Attique.

6. Töpffer, *Att. Geneal.*, p. 113 suiv.; Milchhöfer, *Demenordnung des Kleisthenes*, in *Abhandl. Berl. Ak.*, 1892, p. 27; Löper, *AM*, XVII, p. 402; Roscher, *Lexicon*, I, p. 837-8, au mot *Butes*.

les Étéobutades ont une place d'honneur. Le nom de Képhisodotos semble une affirmation voulue de la parenté de ce Butade avec le dieu du fleuve [1].

Beaucoup moins claire est la nature, l'origine de la déesse Rhapso, ou plutôt nous ne savons rien de son caractère et de son rôle ; son nom même apparaît pour la première et unique fois dans la dédicace de Phalère. On ne peut de prime abord affirmer que son sexe : il est démontré à la fois par la forme du datif féminin Ῥαψοῖ et par la comparaison du bas-relief avec la dédicace [2].

Pour M. Svoronos [3], qui seul a proposé une explication, Rhapso est la déesse qui préside aux rapports sexuels ou à la conception (θεὰ τῆς συλλήψεως = dans le texte allemand « des Augenblickes der Entjungferung »). Il tire ses arguments de la provenance du bas-relief, d'après lui un nymphaion, lieu ordinaire des ablutions qui précèdent le mariage ou suivent les relevailles; de la nature des dieux et des déesses dont Rahpso est entourée, qui sont tous et toutes des divinités de la famille et du foyer domestique, divinités présidant au mariage, à l'accouchement, à la maternité, à la naissance, à la beauté, à la croissance des enfants. L'étymologie, une étymologie tirée de loin, et assez péniblement, par une série d'équivalences bien lâches, paraît à M. Svoronos achever une preuve qui est plutôt contestable. Du verbe ῥάπτω, par les synonymes approximatifs ἑνῶ, συνάπτω, συγκολλῶ, coudre, unir, assembler, il passe au verbe ὀπύω, ὀπυίω, qui s'applique d'ordinaire au mariage et qu'il applique à l'acte matériel de l'accouplement sexuel [4]. Dans la

1. Sur les Skirophoria et le rôle des Étéobutades, Harpocr., s. v. σκίρον; *Etym. M.*, p. 386.

2. Les noms en ω sont fréquents parmi les divinités des eaux, qui entourent Rhapso dans le b.-r. de Phalère, Preller-Robert, *Gr. Myth.* [2], p. 552. Pour justifier la lecture masculine Ῥάψωι, M. Dragoumis se fonde sur le prétendu datif Κηφισῶ(ι) pour Κηφισῶι, qui est en fait un génitif Κηφισο(ῦ).

3. Svoronos, Ἐθν. Μουσ., p. 499.

4. Il se fonde sur une glose de Favorinus pour attribuer ce sens au verbe ῥάπτω, qui lui-même n'est jamais interprété ainsi, en passant par les équiva-

dédicace de Xénocrateia, les mots θυγατήρ καὶ μητήρ, au lieu d'exprimer simplement des rapports de filiation, indiqueraient les conditions successives dans lesquelles Xénocrateia, avant et après le mariage, comme fille et vierge, puis comme épouse et mère, voua ses offrandes aux dieux pour demander mari et enfant, et les consacra, quand ses vœux eurent été accomplis. Cette interprétation elle-même n'est obtenue qu'au prix d'une dérogation aux usages habituels du formulaire épigraphique et d'une dislocation inadmissible du texte de la dédicace[1].

Une glose d'Hésychius nous paraît fournir une étymologie directe, simple, plus probable et plus intéressante : ῥαπταί· φάραγγες, χαράδραι, γέφυραι, ravins, défilés, torrents et *ponts*. Le mot désigne donc à la fois le cours d'eau encaissé et torrentueux et le pont qui permet de le traverser avec sécurité en reliant deux rives escarpées. Le même Hésychius explique en effet le mot ῥάψαι par le synonyme συνθεῖναι, mettre ensemble, joindre, combiner, réunir[2].

Or, sur le Céphise, que Strabon[3] qualifie de χειμαρρώδης, il existait un pont de pierre, que l'on entretenait avec soin pour épargner aux habitants de la banlieue d'Athènes et d'Éleusis, aux pèlerins, aux cultivateurs, le danger des crues d'orage[4].

lences des quatre verbes cités ci-dessus, qu'aucun des dictionnaires que j'ai consultés n'interprète davantage de cette manière.

1. Θυγατήρ n'exprime jamais que l'idée de filiation, et non celle de *virginité*. Pour réduire les mots θυγατήρ et μητήρ au rôle d'apposition, il faut les séparer de leur complément naturel et inséparable Ξενιάδου, et faire de ce génitif le nom du mari de Xénocrateia : or le rapport de la femme au mari s'exprime toujours par le mot γυνή, qui ne peut être sous-entendu ; le génitif seul est réservé à la filiation. Il suffit de transcrire la transposition imposée au texte par M. Svoronos : Ξενοκράτεια Ξενιάδου ἐκ Χολλειδῶν (s. e. γυνή), θυγατὴρ καὶ μητήρ.. pour la condamner.

2. Hésych., s v., ῥαπτά, cf. ῥαπτοί, cf. ῥάψαι · συνθεῖναι. — Aucune indication ne permet de rattacher ce nom au sens usuel de ῥάπτω coudre, et de considérer la déesse comme une sorte d'Ἐργάνη présidant aux ouvrages féminins.

3. Strabon, IX, 1, 24 : ὁ μὲν Κηφισὸς ἐκ Τρινεμέων τὰς ἀρχὰς ἔχων, ῥέων δὲ διὰ τοῦ πεδίου, ἐφ' οὗ καὶ ἡ Γέφυρα καὶ οἱ γεφυρισμοί, διὰ δὲ τῶν σκελῶν τῶν ἀπὸ τοῦ ἄστεος εἰς τὸν Πειραιᾶ καθηκόντων ἐκδίδωσιν εἰς τὸ Φαληρικόν, χειμαρρώδης τὸ πλέον...

4. Le pont, mentionné par Strabon, était de pierre, c'est-à-dire de marbre ; il fut vers l'année 320 réparé par Xénoclès Xeinidos Sphettios, comme le prouvent un décret de la ville d'Éleusis (*CIA*, IV[2], p. 142, n. 574 c) et une

Placé à l'endroit où la voie sacrée franchit le fleuve, dans le territoire des Lakiadai, il jouissait d'une célébrité particulière et avait lui-même en quelque sorte un caractère sacré. Ç'avait été une des stations de Déméter dans sa course douloureuse; c'était, en souvenir, une des pauses du pèlerinage d'Éleusis : l'on y échangeait entre mystes, par allusion à l'épisode de Iambè = Baubo, des lazzi joyeux ou obscènes, qui étaient appelés en raison du voisinage du pont γεφυρισμοί. Sur le pont lui-même se dressait un palladium, qui passait pour être tombé du ciel et qui était vénéré sous le nom de Ἀθηνᾶ γεφυρῖτις. Dans le voisinage existait un sanctuaire de Déméter Ἀχαία ou Γεφυραία et la ἱερὰ συκῆ, donnée par la déesse à Phytalos, en mémoire de l'accueil qui lui avait été fait par ce pieux habitant[1].

La Déméter « du pont » était originaire de la ville de Tanagra qui s'appelait auparavant Γέφυρα, et elle avait été introduite en Attique par les Γεφυραῖοι[2]. Les Γεφυραῖοι, descendants de Cadmos père de Phœnix, et qui sont pour cette raison qualifiés de Φοίνικες, habitaient d'abord en Eubée, d'où ils passèrent en face sur le continent à Tanagra = Γέφυρα. Chassés par les Argiens, puis par les Béotiens, ils émigrèrent en Attique, dans la région

épigramme (*Anth. Pal.*, IX, 147 ; cf. Foucart, Les *Grands mystères d'Eleusis*, p. 125 ; Hiller v. Gaertringen, *Hermes*, XXVIII, p. 469). Lenormant, *Monogr. de la voie éleusinienne*, p. 237, le place au lieu dit aujourd'hui τὰ δύο μάρμαρα.

1. *Diction. des ant.*, aux mots *Ceres* (I, p. 1023); *Eleusinia* (II, p. 563); *Gephyrismoi* (II, p. 1548-9). — Sur Athéna Géphyritis, Preller-Robert, *Gr. Myth.*[4], p. 226, 1 ; sur Déméter Géphyraia ou Achaia, *ibid.*, p. 752, sur Phytalos et le figuier sacré, *ibid.*, p. 769, où l'on trouve tous les renvois nécessaires. Certaines traditions localisent dans la vallée du Céphise l'enlèvement de Coré au lieu dit Ἐρινεός, et placent sur le Céphise vers Colone la bouche des enfers, Pausan., I, 38, 5.

2. La question des Γεφυραῖοι est traitée à fond dans Töpffer, *Att. Gen.*, p. 293-300. Sur leur origine, leurs migrations, leur culte de Déméter, Hérodote, VI, 57, 61 ; Pausan., IX, 22, 2. L'*Etym. M.*, aux mots γεφυρεῖς et ἀχαία, indique la relation de la déesse et du dème attique des Γεφυρεῖς avec le pont du Céphise ; cf. Lenormant, *Monographie*, p. 278. Le nom antique de Tanagra = Γέφυρα est donné par Étienne de Byzance, d'après Hécatée. L'établissement des Géphyréens à Aphidna, leur parenté avec Aristogiton sont indiqués par Hérodote, V, 57 ; la descendance cadméenne et phénicienne d'Aristogiton, par Plutarque, *de Herod. malign.*, 23.

d'Aphidna. Pieux, ils emportaient avec eux les images de leurs dieux; ils introduisirent les mystères et les processions bruyantes de Déméter Achaia. Plus d'un indice semble démontrer qu'ils descendirent par la vallée du Céphise jusqu'au passage du fleuve ; la γέφυρα y conservait le souvenir de leur migration ; peut-être bien aussi le nom d'Écho, qui s'attache d'une part au lieu où d'après les légendes s'arrêta la marche des Géphyréens, d'autre part à celui où la coutume des γεφυρισμοί perpétuait le souvenir d'Iambè, fille d'Écho[1]. Peut-être même les exilés de Tanagra poussèrent-ils jusqu'à la plaine de Phalère, où les gloses signalent la présence de Φοίνικες, en rivalité avec les Phalériens pour le sacerdoce de Poseidon.

La forme du nom de Ῥαψώ rappelle nombre d'appellations féminines de déesses, dont plusieurs s'appliquent à Déméter elle-même[2]. Il conviendrait parfaitement à la Déméter « du pont ». La figure qui, dans le bas-relief, occupe la place assignée à Rhapso par la dédicace n'est point indigne d'une si glorieuse assimilation. Voisine d'Hestia, elle lui ressemble et marche son égale ; elle prend place derrière elle auprès de Képhisos, dieu du fleuve qu'elle soumet à sa loi, en le franchissant ; les divinités qui la suivent, divinités des eaux, écoutent avec respect celle qui endigue et dompte les torrents.

Si l'on assimile Rhapso à la Déméter des Géphyréens, installée sur le Céphise, en assurant le passage, présidant aux cérémonies de la γέφυρα, reposoir de la procession éleusinienne, on sera amené à relever diverses autres coïncidences entre les

1. Les Géphyréens, originaires de la Béotie où l'abondance des eaux imposait la construction des ponts, sont, d'après Lenormant, les auteurs du pont du Céphise (*Monographie*, p. 278). — L'*Etymologicum M.* donne pour ancêtres à Iambè, Pan et Écho. — Le même lexique, au mot ἀχαία, indique le rôle des cymbales et tambours retentissants dans la migration des Géphyréens (ἀκολουθῆσαι τῷ γιγνομένῳ ἤχῳ), qui, après avoir marché au bruit de ces instruments, fondèrent leur ville au lieu où ils se turent. — Le lieu dit Ἠχώ était une des stations de la procession des éphèbes entre le sanctuaire d'Artémis Agrotéra et Éleusis (*CIA*, II, 470, l. 7-8).

2. Preller-Robert, *Gr. Myth.*[3] (Register der Beinamen), p. 949 suiv. Βριμώ, Δηώ, Ἐνδρομώ, Ἰουλώ, Σιτώ.

rites du culte éleusinien et les personnages ou les scènes des reliefs de Phalère. Des divinités qui y sont rassemblées, les unes sont localisées dans le faubourg d'Agra, où la grande déesse avait un temple et où se célébraient les petits mystères[1]; les autres ont leur siège dans la basse plaine du Céphise sur le littoral de Phalère, vers lequel les dévots, après le premier degré d'initiation, se portaient au cri de « ἅλαδε μύσται », pour se purifier dans les flots de la mer[2]. On pourra remarquer encore que le sanctuaire de Nélée Codros et Basilè, avec lequel celui d'Échélos et de Basilè est en étroites relations, confine à la porte itonienne d'Athènes par où les mystes descendaient à la mer[3]. Voilà, avec la halte du pont, trois des premières et principales stations de la fête d'Éleusis.

Connaissant désormais tous les dieux, il semble que nous soyons en état de comprendre la scène religieuse qui est représentée sur le bas-relief de Xénocrateia. Bien qu'elle se passe autour d'un autel, il ne s'agit pas d'un sacrifice : la victime manque, comme aussi le jeune esclave vêtu d'une courte tunique, qui en fait d'ordinaire les préparatifs. L'enfant âgé de cinq ans environ, qui occupe sa place, est nu ; il lève le bras et les yeux vers un personnage qui foule du pied droit l'autel ; le geste et le regard expriment, soit une vive tendresse, soit une attention fortement excitée. Ils sont d'un enfant qui voudrait embrasser un être cher, saisir un objet désiré, ou qui écoute passionnément une leçon ou un récit. La femme qui l'accompagne et le guide à l'autel, sa mère assurément[4], a une attitude analogue, mais avec la gravité tranquille, réfléchie, religieuse, qui sied à une raison plus mûrie par l'âge; ses mains sont levées dans la pose rituelle du fidèle qui prie ou reçoit un

1. *Dict. des antiquités*, II, au mot *Eleusinia*, p. 552-3 ; Judeich, *Topogr. v. Athen.*, p. 367-371.

2. Foucart, *Les Grands Mystères d'Éleusis*, p. 112-114.

3. Dittenberger, *Sylloge*², 550, l. 29.

4. Voir ci-dessus l'interprétation donnée de la dédicace contre l'opinion de M. Svoronos.

enseignement. Le personnage qui lui fait face, drapé à la façon des dieux dans un manteau qui laisse à découvert le côté droit, a la tête ceinte d'une couronne ou d'un bandeau — ce détail devait être peint[1] —, comme les ministres des dieux ou les initiés ; un pied sur l'autel, l'avant-bras droit relevé avec l'index dressé, il s'incline vers la femme et l'enfant d'un air sérieux et doux ; il leur adresse la parole avec l'autorité bienveillante d'un maître, d'un père ou d'un prêtre. Le geste de l'avant-bras, de la main et du doigt paraît avoir un caractère rituel ; l'artiste l'a prêté aussi à deux des divinités qui dans le bas-relief semblent jouer en quelque sorte le rôle d'éducatrices, Artémis-Ilithye et Déméter-Rhapso. Tous ces détails éveillent l'idée d'une scène d'initiation religieuse ; M. Dragoumis[2] y avait déjà pensé.

D'autres traits, que découvre une observation plus serrée, confirment l'hypothèse. Dans la main droite de l'initiant, autour de son bras, s'enroule une bandelette qu'il reçoit peut-être de la main d'Artémis ; or, on sait l'importance des στέμματα dans les cérémonies religieuses et dans les rites de l'initiation. Les mystes d'Éleusis, en souvenir de Crocon, fils de Triptolémos, enroulaient autour de leur bras droit et de leur pied gauche un ruban couleur de safran, que l'on appelait κρόκη[3].

Le célèbre bas-relief d'Éleusis[4], qui semble représenter l'ini-

1. Tous les archéologues qui ont vu l'original, en particulier au moment de la découverte, signalent de nombreuses retouches en couleur. Pour le bandeau, *Dict. des antiq.*, V, p. 951 au mot *Vitta* ; cf. *Eleusinia*, II, p. 575. La femme qui, dans le relief Albani, dit de Leucothéa, se tient debout devant celle qui est assise sur un trône, porte dans les mains une bandelette (Collignon, *Sc. gr.*, I, p. 278, fig. 141).

2. Dragoumis, Ἐφ. ἀρχ. 1911, p. 218-222.

3. Bekker, *Anecdota*, I, p. 273 : οἱ μύσται κρόκῃ καταδοῦνται τὴν δεξιὰν χεῖρα καὶ τὸν ἀριστερὸν πόδα. Cet insigne religieux est en rapport avec la famille des Croconidai, issus de Crocon fils de Triptolème et frère de Coiron (Töpffer, *Att. Gen.*, 104-107).

4. Collignon, *Sc. gr.*, II, p. 141, fig. 68. Je ne saurais admettre l'hypothèse ingénieuse, trop ingénieuse comme il arrive à M. Svoronos, sur le cheveu de Nisos (Ἐθν. Μουσ., commentaire des pl. XXIV-XXV, p. 106-120). Il y a lieu, au contraire, de comparer le geste de Coré avec celui d'Héphaistos couronnant Nésidora, dans une peinture de vase (Roscher, *Lexicon*, au mot *Pandora*, III, p. 1526).

tiation de Triptolème par les Grandes Déesses, rappelle par plus d'un trait le groupe du petit Xéniadès et de ses initiateurs. Placé entre Déméter et Coré, nu comme Xéniadès, il a, comme lui, le bras gauche pendant le long du corps et lève la main droite, pour saluer et prier la déesse, ou pour recevoir d'elle le don qu'elle lui tend. Des traces indistinctes en marquent encore l'attache sur le poignet de l'enfant et le passage à travers la main de la déesse, sans permettre toutefois d'en préciser la nature ; — on admet généralement que c'est un épi de blé. — Déméter abaisse sur Triptolème un regard de tendre protection. En face d'elle, au bord opposé du relief, derrière l'enfant, Coré, le visage penché vers lui avec amour, pose sur sa tête la main comme pour le bénir, ou plutôt elle le couronnait d'un bandeau dont rien ne reste, soit qu'il fût peint, ou fixé à l'aide d'une attache métallique. Renversez la composition de gauche à droite, substituez des mortels aux déesses, en modifiant comme il convient les expressions : assez de ressemblances demeureront pour justifier la comparaison entre les deux scènes et même permettre de l'une à l'autre une assimilation relative.

Deux particularités remarquables de notre bas-relief paraissent encore indiquer une scène d'initiation, en rapport avec le culte éleusinien. La composition a pour centre un autel tout semblable à celui que Képhisodotos avait dédié, et qui peut être attribué à Hestia, mise à la place d'honneur dans le bas-relief comme elle est mise en tête de la dédicace. C'est en posant le pied sur cet autel que donne son enseignement le personnage qui joue le rôle de prêtre, exégète ou mystagogue.

Le disciple, debout au pied de cet autel, fait penser au παῖς ἀφ' ἑστίας, le docteur qui parle sur l'autel au ἱερεὺς ἐπὶ βωμῷ.

Les noms donnés à l'enfant initié, μυηθεὶς ἀφ' ἑστίας, παῖς ἀφ' ἑστίας, παῖς ἱερός[1], le désignent comme ayant été instruit du haut de l'autel, du foyer, comme tirant son origine de l'autel et en

1. Foucart, *Les Grands Mystères*, p. 97-9 (μυηθέντες ἀφ' ἑστίας) ; Lenormant, *Gaz. arch.*, 1875, p. 13-19 ; *Recherches*, p. 201-210. Le titre de ἱερὸς παῖς est donné par Himérius, *Or.*, XXIII, 8 ; il alterne avec ὁ ἀφ' ἑστίας.

quelque sorte de Hestia elle-même par une filiation mystique[1], comme un enfant adopté par les déesses et consacré à leur culte[2].

François Lenormant[3] a pensé qu'un minimum d'âge était requis pour l'initiation des enfants, que ceux-ci devaient appartenir à la δευτέρα ἡλικία, qui se place entre la quatorzième et la seizième année. Il se fonde sur deux expressions, dont l'une est mal interprétée et l'autre trop étroitement. Ἀμφιθαλής[4] ne s'applique point à l'âge, mais à la situation familiale de l'enfant, dont le père et la mère sont vivants; le participe αὐξόμενος[5] non-seulement ne désigne aucun âge déterminé — car on commence à grandir dès la naissance —, mais encore peut s'appliquer à un progrès moral et mystique, résultat de l'initiation.

On n'objectera donc pas à l'hypothèse l'âge trop tendre de Xéniadès. On sait que, dès l'âge de trois ans, les enfants étaient

1. Liddell et Scott, au mot ἀπὸ : « III of origin, cause. 1. of that from which one is born. » — Une étroite relation existe entre Hestia et Déméter : voisinage et ressemblance sur le vase François ; analogie de type et de costume dans les monuments figurés. Épithète de ἑστιοῦχος Ἐλευσῖνος χθόνος donnée à Déméter (Eurip., *Suppl.*, 1 ; *Diction. des ant.*, II (*Ceres*), p. 1041). Ἱερὸν consacré à Hestia par les Croconidai particulièrement voués au culte éleusinien (*CIA*, II, 595).

2. A une adoption analogue, d'un caractère politique et religieux, semblent répondre les titres de υἱὸς, θυγατὴρ πόλεως, δήμου, βουλῆς, ou encore γερουσίας et κοινοῦ, que l'on rencontre particulièrement en Asie Mineure, à l'époque impériale. On a quelquefois cru que les anciens désignaient par là des enfants pauvres et assistés ; en réalité, les personnages ainsi nommés — et qui portent ce titre même à l'âge d'homme et dans de hauts emplois — appartiennent au contraire à des familles considérables par leur fortune et leurs fonctions civiles ou religieuses. L'un d'eux, dans une dédicace aux divinités éleusiniennes, est qualifié de ὁ μύστης (*BCH*, XII, p. 269 ; cf. 255 ; et VII, 263, 472 ; XI, 27, 153, 155 ; XIV, 365 ; XV, 201, 208-9 ; Apulée, *Métam.*, IV, 26 : « speciosus adolescens, inter suos principalis, quem filium publicum omnis sibi civitas cooptavit » ; Perrot, *Mél. d'arch. et d'hist.*, p. 177.)

3. Lenormant, *Gaz. arch.*, 1875, pl. III ; *Recherches*, p. 205.

4. Liddell et Scott, s. v. : « blooming on both sides, especially of children who have both parents alive ; Lat. *patrimi* et *matrimi* »; Pollux, III, 25.

5. *CIA*, III, 809 : παῖς μὲν ἐὼν, ὄνομ' ἔσχεν Ἀθήναιος, αὐξόμενον δὲ ὠνόμασαν τοκέες δῖον Ἀθηνόφιλον. — Le changement de nom résultait de l'initiation, comme d'une sorte de baptême ; il constatait un changement d'état, une promotion sacrée.

associés à la fête des Anthestéries et que la consécration des filles à Artémis Brauronia se faisait obligatoirement entre la cinquième et la dixième année[1].

La fillette juchée sur une plate-forme ou debout au pied d'un autel, que l'on voit sur des peintures de vases qui ont été interprétées comme des scènes d'initiation, n'a pas plus de 7 à 10 ans[2]. Le παῖς ἀφ' ἑστίας que Mrs Kath. Esdaile[3] a pensé reconnnaître dans deux statues du Palais des Conservateurs et d'une collection anglaise, est âgé sans doute de douze à quinze ans; mais l'interprétation, à la supposer certaine, ne démontrerait pas que nul ne pût être initié plus tôt.

Un argument probant en faveur de la précocité de l'initiation peut être tiré de l'éducation enfantine de Dionysos, le dieu par excellence des mystères, étroitement associé aux légendes éleusiniennes et au culte de Déméter. Des stucs, des reliefs et des peintures de Rome et de Pompei nous en montrent toutes les phases, depuis la lustration du dieu nouveau-né et les premières leçons qu'il reçoit des nymphes et des silènes, avec des rites déjà mystiques, jusqu'à la pleine initiation par la lecture des livres sacrés et la révélation des emblèmes mystérieux,

1. La religion enveloppe les enfants, dès leur naissance, dans la maison paternelle : présentation du cinquième jour avec promenade autour de l'ἑστία, dation du nom, le septième et le dixième jour, avec semblable promenade de l'enfant nu et banquet (ἑστιᾶν). La participation des enfants petits et grands aux cérémonies du culte est démontrée par les bas-reliefs votifs et les vases. Dès trois ans, ils figuraient aux fêtes des Anthestéries, et leur assistance aux χόες était si normale que l'on comptait leur âge par le nombre de celles où ils avaient assisté (Girard, *Éduc. Athén.*, p. 86-96). Pour l'obligation imposée aux jeunes filles d'ἀρκτεύειν en l'honneur d'Artémis, v. Suidas, s. v. ἄρκτος, et le comm. de Bernhardy, p. 741.

2. Gerhard, *Ant. Bildw.*, LI, scènes interprétées par Lenormant (*Gaz. arch.*, 1875, p. 19) comme représentant la μύησις ἀφ' ἑστίας.

3. *JHS*, 1909, p. 1-5, pl. I; cf. Clarac-Reinach, p. 452, 3, et Reinach, *Rép. de la stat.*, III, p. 177. — C'est encore un éphèbe que l'on voit sur le b.-r. votif du Musée d'Athènes nº 2723, où M. Svoronos ('Εθν. Μουσ., p. 379, pl. C et CXXI) croit reconnaître la consécration d'un éphèbe à Héraclès par son père devant la porte de l'Hadès, à Colone.

sous le van et le voile. L'initiation commence à la naissance même et se termine au début de l'adolescence[1].

Aussi bien, si le παῖς ἀφ' ἑστίας le παῖς ἱερὸς est, comme on peut le croire, l'image des jeunes dieux de la légende initiés et adoptés en quelque façon par Déméter elle-même, Triptolème, Démophon[2], ou nés d'elle comme Iacchos et Ploutos; s'il en jouait peut-être le rôle dans les cérémonies du drame mystique[3], on ne manquera pas d'observer que ces héros divins apparaissent eux-mêmes sous des figures très différentes, hommes faits, jeunes hommes, enfants et même nouveaux-nés encore à la mamelle.

Si du bas relief nous passons à la dédicace, nous y trouverons en faveur de la thèse de l'initiation des arguments nouveaux.

Le mot διδασκαλία a beaucoup embarrassé les commentateurs de ce texte. Ceux qui rattachent le sujet à la légende d'Ion et à la tragédie d'Euripide ont été tentés de rechercher le sens dans la terminologie littéraire et agonistique, et de voir dans l'offrande (δῶρον) le souvenir d'une représentation dramatique

1. C. E. Rizzo, *Dionysos Mystes*, en particulier fig. 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, pl. I, IIa. (= RA. 1915, II, p. 321). Cf. le passage de Nonnus (*Dionys*., IX, 111, suiv.), concernant l'éducation mystique du dieu-enfant par la Nymphe au nom symbolique de Mystis, cité plus haut d'après Rizzo.

2. Voir ces divers noms dans le *Dict. des antiquités* et le *Lexicon* de Roscher. Triptolème remplace quelquefois Démophon comme initié par le feu. Sur le rôle maternel et nourricier de Déméter en particulier, *Dict. des antiquités*, au mot *Ceres*, p. 1038, 1040-42, et sur les dieux-enfants de son cycle, *ibid.*, *Ceres*, p. 1049, fig. 1297 ; *Eleusinia*, p. 552, fig. 2630.

3. Eusèbe, *Praep. evang.*, II, 10 (d'après Porphyre), répartit les rôles du Soleil, de la Lune, d'Hermès, et du Démiurge, dans le drame mystique, entre le dadouque, l'épibomo, le hiérokéryx et le hiérophante. — F. Lenormant rapproche des enfants du cycle divin les μυηθέντες ἀφ' ἑστίας (art. *Ceres*, p. 1041) : en effet, l'initié enfant, dont Porphyre (*de abstin.*, IV, 5) définit ainsi le rôle de médiateur entre les fidèles et la divinité : ἀντὶ πάντων μυουμένων ἀπομειλίσσεται τὸ θεῖον, est particulièrement apte à représenter Iacchos. Iacchos, que Strabon (p. 468, X, 3, 10) qualifie de δαίμων de Déméter et d'ἀρχηγέτης τῶν μυστηρίων, est un enfant que conduisent un ἰακχαγωγός et une prêtresse-nourrice (δαειρῖτις) et derrière qui on promène ses jouets (*Dict. des antiq.* art. *Iacchos* (Pottier) III, p. 369-370 ; *Eleusinia*, II, p. 569 (Lenormant et Pottier). — Cf. Foucart, *L s Grands Mystères*, p. 60, 71, 128.

(διδασκαλία) primée[1], ou comme un guide plastique de mise en scène, d'après une représentation exécutée avec succès, pour les représentations à venir[2]. Ils ont d'ailleurs eux-mêmes exposé les scrupules que leur inspirait leur propre hypothèse.

D'autres ont pensé que le bas-relief était, dans l'esprit de la dédicante, une leçon de piété et de reconnaissance; qu'en donnant cours à ses propres sentiments, Xénocrateia avait voulu en inspirer de semblables à ceux qui souhaiteraient ou auraient obtenu des grâces semblables à celles dont elle avait été comblée elle-même, mariage et maternité[3].

M. Papabasileiou[4] tient pour Ion et Créuse, mais il ne veut voir en eux que des personnages allégoriques figurant les aventures de Xénocrateia, restée longtemps stérile et qui serait devenue mère, en suivant les conseils (διδασκαλία) des divinités qui président à la fécondité des femmes et à la naissance des enfants, ou de matrones expertes en ces matières et interprètes de la science divine.

Ces diverses hypothèses et cette dernière en particulier, aussi compliquée que bizarre, n'ont point tenu devant la critique.

Pour M. Dragoumis, le motif de l'offrande consacrée par Xénocrateia est un enseignement divin donné par le dieu Képhisos, auquel elle avait prêté son ministère, en qualité de prêtresse (μητήρ) d'une association religieuse de thiasotes ou

1. L'auteur de cette interprétation est le premier commentateur du bas-relief, M. Staïs (Lecture au Congrès arch. du Caire, 1909; *RA* 1909², p. 437 [Ad. Reinach] : Ἐφ. ἀρχ., 1909, p. 249; *Marbres et bronzes* du *Musée national*² I, p. 48). S. Reinach, *RR*, III, p. 319, 3, l'admet sans discussion. — A ceux qui l'ont justement critiquée il faut ajouter Rizzo (*Memorie* de l'Acad. de Naples, IV, 1917, p. 33-4 du tir. à part), qui a apporté de nouveaux et solides arguments contre elle.

2. Papabasileiou critique l'interprétation qu'il prête à Wilhelm : πρὸς διδασκαλίαν τῶν προσερχομένων καὶ θεωρούντων τὴν παράστασιν.

3. Svoronos, dans le *Journal international de numismatique* et l'Ἐθνικὸν μουσεῖον, donne cette explication avec de légères variantes de part et d'autre.

4. Papabasileiou, Ἐφ. ἀρχ., 1911, p. 80-81. — L'explication de Skias, Ἐφ. ἀρχ. 1911, p. 210-11, est encore plus compliquée : il suppose que le bas-relief a été donné à Xénocratéia en récompense de son propre enseignement et consacré par elle aux dieux de l'autel.

d'orgéons, et comme intermédiaire entre Xéniadès enfant et le dieu Képhisos, qui sontre présentés au bas-relief dans l'attitude, l'un du disciple et l'autre du maître[1].

Mais M. Dragoumis n'a pas le droit de désarticuler, comme il le fait, la formule de dédicace, de disjoindre les deux mots θυγατήρ et μητήρ, qui intercalés entre le génitif Ξενιάδου et le démotique ἐκ Χολλειδῶν en sont absolument inséparables, et d'interpréter l'un comme un terme de parenté, l'autre comme le titre d'une fonction religieuse. Il le peut d'autant moins que l'on ne trouve pas trace et que lui-même n'a fourni aucun exemple d'un semblable titre, ni dans les cultes publics, ni dans les cultes privés d'associations ou de familles[2].

On retiendra toutefois du commentaire de M. Dragoumis le sens d'*initiation* qu'il donne au mot διδασκαλία, et qui nous a été suggéré de notre côté par l'étude exclusive et indépendante du bas-relief. Le verbe μυέω[3], qui signifie au sens strict : initier aux mystères, s'entend aussi en général de l'instruction et de l'éducation; réciproquement, le verbe διδάσκω s'applique aussi bien à un enseignement religieux qu'à tout autre[4]. Plutarque

1. Dragoumis, Ἐφ. ἀρχ., 1911, p. 217-218, avec une intéressante réunion de textes pour fixer le sens du mot διδασκαλία.

2. Il transforme ainsi le texte : Ξενοκράτεια Ξ. θυγατήρ ἐκ Χολλειδῶν, καὶ μητήρ.
Une critique, identique à la nôtre, a été faite de cette leçon par M. Chatzi-
dakis (Ἀθηνᾶ, 1912, p. 496). — On ne saurait arguer du mot μητρόπολοι,
qu'Hésychius donne pour équivalent de αἱ παλαὶ μέλισσαι, qui sont elles-mêmes
αἱ τῆς Δήμητρος μύστιδες, non plus que du titre πατρομύστης : ils sont tous
deux d'une époque inférieure. Il n'y a pas à faire état non plus de titres tels
que ceux de πατήρ, μητὴρ πόλεως, que l'on conférait pour leur faire honneur ou
les remercier à des personnes considérables par la naissance, la richesse, les
services rendus, les fonctions civiles ou religieuses exercées (*CIG*, 1223, 5901 ;
L. B. Waddington, 1602), non plus que du titre de πατὴρ πόλεως par lequel on
désigne un fonctionnaire administratif (*L. B. Wadd.*, n° 594). Ce sont
termes de la langue politique, à l'époque impériale. — Cf. le titre de *mater castrorum* donné à l'impératrice.

3. Liddell et Scott, au mot μυέω : « I, to initiate into the mysteries; — II, generally to teach, instruct. — μυσταγωγός : 1, introducing into mysteries; 2, generally a teacher, guide. »

4. Plutarque. *An seni gerend. respub.*, 24, distingue deux stades de l'éducation de l'homme politique : μανθάνων ἔτι..καὶ μυούμενος — διδάσκων καὶ μυσταγωγῶν, qu'il compare aux degrés de l'éducation religieuse des vestales ; μανθάνειν, δρᾶν τά νενομισμένα — διδάσκειν.

qualifie les Eupatrides, connaisseurs des choses religieuses, « τὰ θεῖα »[1], de νόμων διδασκάλους... καὶ ὁσίων καὶ ἱερῶν ἐξηγητάς. Pollux définit les exégètes « οἱ τὰ περὶ τῶν διοσημιῶν καὶ τὰ τῶν ἄλλων ἱερῶν διδάσκοντες ». Enfin Suidas introduit jusque dans les mystères mêmes le mot διδάσκειν : μύστης ὁ τὰ μυστήρια ἐπιστάμενος ἢ διδάσκων, et Photios nomme le mystagogue μυστηρίων διδάσκαλος[2]. Cette acception du verbe διδάσκω et de ses dérivés était si bien reçue et établie qu'elle s'est transmise jusqu'à Clément d'Alexandrie[3] : l'application qu'il en fait à la religion éleusinienne, soigneusement étudiée par lui dans un dessein apologétique, permet de considérer le mot διδασκαλία comme un terme authentique de la langue religieuse, désignant une phase préliminaire de l'initiation, un enseignement préparatoire, qui était une partie essentielle des petits mystères.

Le mot διδασκαλία passa, avec un sens analogue, dans la langue liturgique des chrétiens. Du Cange traduit διδασκαλεύειν « *catechizare, initiari*, imbuere = κατηχίζειν, παιδεύειν ». L'enseignement catholique des douze Apôtres est résumé dans la « Didascalia apostolorum » et le livre du Baptême de l'Église éthiopienne[4], qui en est extrait, énumère les formules à répéter et les gestes à faire pour chacun des actes de ce sacrement, qui est par excellence une initiation préliminaire. Il peut nous donner une idée approximative de ce que pouvait être l'antique

1. Plutarque, *Thés.*, 25, 3.

2. Pollux, VIII, 124. Suidas, s. v. μύστης; cf. μυσταγωγεῖ · μυστήρια ἐπιτελεῖ, ὡς μυστήρια ἄγει ἢ ἐκδιδάσκει. Nonnus (*Dionys.*, IX, 111 suiv.) confirme l'emploi de ce verbe en matière de rites mystiques : καὶ θεὸν ἔτρεφε Μύστις ἑῆς μετὰ μαζὸν ἀνάσσης | ὄμμασιν ἀγρύπνοισι παρεδρήσσουσα Λυαίῳ. | καὶ πινυτὴ θεράπαινα φερώνυμα μύστιδι τέχνῃ | ὄργια νυκτελίοιο διδασκομένη Διονύσου | πρώτη ῥόπτρον ἔσεισεν...... | καὶ τελετῆς ζαθέης ἐγκύμονα μύστιδα κίστην | παίγνια κουρίζοντι διδασκομένη Διονύσῳ.

3. Clém. Alexandr., *Strom.*, V, p. 689 (Potter) = Migne IX, p. 107 : μετὰ ταῦτα (après le bain) ἔστι τὰ μικρὰ μυστήρια διδασκαλίας τινὰ ὑπόθεσιν ἔχοντα καὶ προπαρασκευὴν τῶν μελλόντων. Τὰ δὲ μεγάλα περὶ τῶν συμπάντων οὐ μανθάνειν ἔτι ὑπολείπεται, ἐποπτεύειν δὲ καὶ περὶ νοῶν τήν τε φύσιν καὶ τὰ πράγματα ...

4. Définition de la διδασκαλία par St Épiphane (Migne, *P. G.* XLII, Col. 356). *Didascaliae Apostolorum fragmenta veronensia latina*. Ed. Edm. Hauler Leipzig 1900. Cf. Trumpp, *Abhandl. phil. phil. Class. Bayer. Akad.*, XIV (1878), p. 147-184. *Das Taufbuch der aethiop. Kirche*, texte et trad. allem.

διδασκαλία des petits mystères, qui comprenait à la fois un rituel et un récit des légendes sacrées, qui avait un caractère de simplicité adapté à l'âge, la condition, l'intelligence des initiés, qui procédait peut-être par demandes et réponses, au moyen de formules que l'on apprenait par cœur; c'était un enseignement élémentaire et préparatoire [1].

Les mots δῶρον διδασκαλίας, dont le sens a été fort discuté, paraissent s'appliquer de façon très plausible au droit que l'on payait pour l'initiation, au prix de l'enseignement reçu (δίδακτρα, διδασκαλεῖα), comme l'a pensé M. Dragoumis, en dégageant toutefois ce mot du sens brutal de paiement, honoraires, ou plutôt à un présent fait au sujet et en remerciement de l'initiation. On en faisait aux dieux, comme on en offrait en famille [2] en de telles occasions.

La formule finale de la dédicace paraît à M. Dragoumis confirmer l'hypothèse de l'initiation, par le droit qu'elle accorde à celui qui voudra des initiés pieux (ἐπιτελεστῶν ἀγαθῶν) de sacrifier sur l'autel. Je doute que cette interprétation soit fondée, comme d'ailleurs les autres interprétations différentes qui ont été proposées de ces mots, que l'on transcrit différemment [3].

1. *Dict. des antiq.*, II, p. 553; III, p. 2141 (art. *Eleusinia*, Lenormant-Pottier; art. *Mysteria*, Lécrivain).

2. Dragoumis, Ἐφ. ἀρχ., p. 220. Le mot δῶρον désigne couramment les offrandes faites aux dieux. Le service ou le bienfait, dont le présent est le prix, peut être indiqué par un génitif complément du mot δῶρον; ainsi Soph., *Œd. Col.*, 649 : μέγ' ἂν λέγοις δώρημα τῆς συνουσίας. — Sur les taxes d'initiation, *CIA*, I, 40; Foucart, *BCH*, 1883, p. 394; *Les Grands Myst. d'Él.*, p. 96. Sur les cadeaux, dont les fêtes de famille, naissance, mariage, anniversaires et les initiations proprement dites (ubi initiabunt), étaient l'occasion, Térence, *Phormion*, I, 15 et suiv.

3. Les deux dernières lignes sont séparées du reste de l'inscription par une coupure nette comme un alinéa; elles contiennent d'ailleurs une formule indépendante et se suffisant à elle-même, qui est peut-on dire la loi du sanctuaire. M. Papabasileiou rattache à tort les mots θύειν τῶι βουλομένωι à ἱδρύσατο βωμὸν et M. Svoronos au mot διδασκαλίαν : ils font violence au texte et à la syntaxe en traduisant que l'autel a été élevé pour permettre à celui qui voudra d'y sacrifier, ou pour servir de leçon et d'exemple à qui voudra sacrifier. M. Dragoumis a vu plus juste en supposant que la formule est destinée à déterminer les qualités requises de qui voudra sacrifier. On peut objecter toutefois à son interprétation : 1° que les lois des sanctuaires sont en général rédigées dans

Plus significatif me paraît être le détail, signalé plus haut dans notre bas-relief, du pied posé sur l'autel par le personnage dont la femme et l'enfant reçoivent l'enseignement[1]. Il ne semble pas qu'en traduisant la locution ἱερεὺς ἐπὶ βωμῷ par le prêtre chargé des sacrifices ou préposé à l'autel, on en serre les

la forme de propositions infinitives avec le sujet à l'accusatif; 2° que le datif βουλομένωι aurait besoin d'être déterminé par un verbe comme ἔξεστι, ἐξέστω, θέμις ἐστί ou ἔστω — que d'ailleurs M. Dragoumis lui-même sous-entend —; 3° que l'article τῶν paraît grammaticalement nécessaire avant le substantif ἐπιτελεστῶν; 4° que le mot ἐπιτελεστής, connu seulement par une scholie de Lycophron, qui n'en détermine pas le sens, est interprété d'une façon à la fois arbitraire et vague.

Il ne semble pas que l'on ait réussi à déterminer avec certitude la coupure et le sens des mots επιτελεστωναγαθων. 1° Staïs : ἐπὶ τελεστῶν Ἀγάθων[ος καὶ τοῦ δεινὸς], mention des magistrats ou prêtres sous qui la dédicace a eu lieu; 2° ἐπὶ τελεστῶν ἀγαθῶν, allusion aux magistrats ou prêtres qualifiés pour présider au sacrifice; 3° Papabasileiou : ἐπιτελεστῶν ἀγαθῶν, allusion aux initiés dont la donatrice a reçu et récompensé l'enseignement; 4° Skias : ἐπιτελεστῶν ἀγαθῶν pour ἐπιτετελεσμένων, allusion aux ἀγαθά, bonheurs obtenus et réalisés en retour desquels l'offrande est faite; 5° Svoronos : ἐπὶ τελεστῶν ἀγαθῶν, allusion aux bonheurs parfaits (τελεστά) en vue desquels le don est offert aux dieux.

En présence de semblables incertitudes, je risque, sans m'abuser sur les critiques qu'elle peut comporter, une autre interprétation. En permettant de sacrifier sur l'autel, en invitant à le faire, la formule finale contiendrait à l'adresse de celui qui le fera des promesses ou des vœux. On lirait : θύειν τῶι βουλομένωι ἐπιτελὲς τῶν ἀγαθῶν et l'on traduirait en faisant de ἀγαθῶν le génitif du neutre ἀγαθά ou du masculin ἀγαθοί : A celui qui voudra sacrifier que ce soit efficace en biens — ou : A celui des bons qui voudra sacrifier que ce soit heureux. L'adjectif ἐπιτελής ne s'entend pas seulement de ce qui est accompli et achevé, mais aussi de ce qui est efficace, actif et produit un résultat. Thesaurus Didot s. v. : « active, perficiens *ut supra* ἐπιτελεστικός. » Il peut comme ἀτελής, son contraire, avoir un complément au génitif. Liddell et Scott, s. v. ἀτελής : « not bringing to an end, not accomplishing ones purpose ». Il s'applique aussi à ce qui est heureux et décisif, comme par exemple aux présages tirés de certains oiseaux. Antonin. Liber., 19 = Teubner, *Myth. gr.*, II, 1, p. 95, 14 : κελεοί.... εἰσιν ἀγαθοὶ φανέντες καὶ ἐπιτελεῖς; cité par le Thesaurus, qui traduit ἐπιτελής par « *faustus* »; dans Liddell et Scott, qui préfère le sens de « *effective* ». L'adjectif ἐπιτελές régit et explique le datif βουλομένωι. — La corrélation entre le don et la récompense attendue en retour est fréquemment visée dans les formules de dédicace. Il n'est pas rare non plus de rencontrer l'expression de vœux ou de promesses en faveur des personnes à la piété de qui il est fait appel.

1. Le motif du pied levé et posé sur un objet, un attribut, une ondulation du sol, a été étudié par Lange (*Motiv des aufgestürzten Fusses*, Leipzig, 1879), dont les conclusions seraient aujourd'hui à compléter ou à réviser. Svoronos (Ἐθν. Μουσ., p. 496) y veut voir une prise de possession.

termes d'assez près : sacrifier sur l'autel est la fonction propre et générale des prêtres et elle n'avait pas besoin d'être spécifiée par ces termes explétifs. La préposition ἐπί[1] suivie du datif indique d'abord et surtout la place occupée *sur* quelque chose. L'adjectif ἐπιβώμιος désigne les objets déposés *sur* l'autel, par opposition à ceux qui sont placés à côté (παραβώμιος), ou qui en sont plus ou moins éloignés (ἀποβώμιος). Le verbe ἐπιβωμίζω s'applique aux actes accomplis sur l'autel, le substantif ἐπιβωμίτης à celui qui les accomplit. L'ἐπιβωμιοστάτης est le suppliant qui se tient sur l'autel, ou au moins sur les degrés de l'autel et qui le touche[2]. Le contact direct de l'autel était en effet une condition essentielle de la validité de certains actes : seul il rend l'asile efficace[3]; il est requis pour la prestation du serment de la part des témoins qui déposent, des phratores qui votent sur l'admission des enfants présentés à la phratrie. On jure en tenant l'autel et l'on prend sur l'autel les jetons de vote qui y sont déposés[4]. La locution ἀναβαίνω ἐπὶ τὸν βωμόν montre que quelquefois l'on montait sur l'autel pour prêter serment[5]; enfin, c'est du haut de la pierre aux harangues, qui était aussi un lieu consacré et une sorte d'autel (ἀπὸ τῶ λάω ὧ ἀπαγορεύοντι), que se font à Gortyne les adoptions[6].

1. Liddell et Scott : « ἐπί I dat., of place *upon*, just like the gen., so that the poets use whichever case suits their metre, whereas in prose the datif is more frequent » ; au § III, 6, seulement : « of persons in authority » (préposés à quelque fonction). — Sur le prêtre ἐπὶ βωμῷ, *Dict. des Antiq.*, II, à ce mot (Lenormant) ; Foucart, *Les Grands Mystères*, p. 57-8.

2. Voir les représentations d'Oreste ou de Cassandre, et en général de tous les suppliants.

3. Plutarq., *de Superst.*, 4 : ἂν ἀγάλματος λάβωνται ἢ ναοῦ. On en a pour preuve l'histoire des Cylonides, maintenant dans leurs essais de fuite le contact au moyen d'une corde, et mis à mort dès que la corde est rompue (Plutarq., *Solon*, 12). A comparer le câble reliant Éphèse à l'autel d'Artémis (Hérodote, I, 26), etc. *Dict. des Antiq.*, au mot *Asylia*, I, p. 507. La femme, dans la cérémonie du mariage, doit toucher le feu sacré (Fustel de Coulanges, *La cité antique*, 3e édit., p. 45).

4. Décret des Demotionides de Décélie, Dittenberger, *Syll.*², 439, l. 17, 29, 83 : μαρτυρεῖν δὲ τοὺς μάρτυρας καὶ ἐπομνύναι ἐχομένους τοῦ βωμοῦ — φέροντας τὴν ψῆφον ἀπὸ τοῦ βωμοῦ.

5. Aristote, Ἀθ. πολ., 55 (le serment des archontes) : δοκιμασθέντες τοῦτον τὸν τρόπον βαδίζουσι πρὸς τὸν λίθον ὑφ' ᾧ τὰ τόμιά ἐστιν — ἀναβάντες δὲ ἐπὶ τοῦτον

Aussi bien Eustathe entend-il par βωμός non seulement l'autel où l'on sacrifie, mais toute plateforme élevée, sur laquelle on peut ou poser quelque chose ou se tenir [1].

Je ne crois donc pas forcer le sens de l'expression ἱερεὺς ἐπὶ βωμῷ, mais bien lui donner toute sa plénitude et mettre d'accord les textes ci-dessus avec le bas-relief de Phalère, en supposant que ce prêtre accomplissait les rites qui lui étaient confiés du haut de l'autel.

Du contact de l'autel émane une vertu divine qui monte vers l'officiant placé au-dessus, et qui de l'autel passe par son entremise dans l'âme de l'initié. Les mots ἐπὶ, ἀπὸ sont corrélatifs et traduisent cette double transmission.

On avait longtemps supposé que le sacerdoce du ἱερεὺς ἐπὶ βωμῷ n'était point de date ancienne et qu'il n'avait pris d'importance qu'à l'époque impériale. Un des plus anciens textes religieux d'Athènes démontre, dès le ve siècle, son existence et sa participation aux cérémonies initiatoires : le prêtre dit ἐπὶ βωμῷ recevait des mystes une partie des droits d'initiation [2].

L'importance accordée à la descendance féminine n'a rien que de conforme aux règles de l'initiation éleusinienne, puisque le παῖς ἀφ' ἑστίας devait avoir père et *mère* vivants, et que les familles aristocratiques, dans lesquelles on avait coutume de le choisir, aimaient à faire parade de leurs illustrations dans l'une et l'autre branche [3]. Il faudrait toutefois trouver une explication plausible à l'omission du nom du père, qui reste le per-

μνύουσι. Hermann-Thumser, *Staatsalt.*, p. 566, n. 2. Théramène, condamné à mort et se réfugiant sous la protection des dieux, *monte sur l'autel* (ἀνεπήδησεν ἐπὶ τὴν ἑστίαν, Xénoph., *Hell.*, II, 3, 52; Diod., XIV, 4, 7); il en est arraché par Satyros. — *Inscr. jurid. gr.*, XVII, 36, § 63, p. 386.

1. Eustathe, *Il.*, VIII, 441 : βωμοὶ, οὐ μόνον ἐφ' ὧν ἔθυον ἀλλὰ καὶ κτίσμα τι ἁπλῶς καὶ ἀνάστημα ἐφ'οὗ ἐστὶ βῆναι τὶ καὶ τεθῆναι.

2. *CIA*, I, 1 = IV[1], 1, col. C. l. 40 et suiv.

3. Par exemple, *CIA*, III, 904 ; Ἐφ. ἀρχ., 1885, p. 146-7, n. 24, 25. La dédicace suivante rappelle particulièrement celle de Xénocrateia : Τίτ. Φλ. Ἀτείμητον Πειραιέα γενόμενον ἀφ' ἑστίας Τί. Φλ. Ἀγάθωνος Πειραιέως ὑιὸν ἡ μητὴρ Παπία Ὀνησίμου Βησαιέως θυγατήρ, τὸν ὑιὸν τοῖν θεοῖν. (Ἐφ. ἀρχ., 1885, p. 145, n. 23).

sonnage essentiel dans les actes de la religion familiale ou publique.

Si logiquement que cette suite de raisons amène à l'hypothèse d'une initiation éleusinienne, il manque à la scène un personnage indispensable : Déméter, et Coré avec elle. Même dans les rites préliminaires des petits mystères, ces déesses ne peuvent être absentes, et de fait elles avaient un temple dans Agra[1]. Rhapso fût-elle avec toute certitude une hypostase de Déméter, la Déméter des Géphyréens, elle n'aurait pas encore qualité pour remplacer les divinités éleusiniennes ; elle a un caractère particulier, elle est rigoureusement localisée sur le pont du Céphise ; elle ne porte pas les attributs essentiels des grandes déesses, le sceptre qui caractérise Déméter, les flambeaux sans lesquels il n'est pas de cérémonie éleusinienne.

On remarquera en outre que l'initiation du παῖς ἀφ' ἑστίας a un caractère public, se fait au foyer national[2], tandis que la représentation nous offre plutôt une cérémonie domestique.

Dans un cas comme dans l'autre, et l'on peut dire à double titre dans un acte de la religion publique, l'omission du nom du père est choquante et invraisemblable. Il faudrait admettre — hypothèse compliquée et fragile — que l'initiateur est Képhisodotos, père de Xéniadès, époux de Xénocrateia et qu'il n'a pas été désigné nominativement dans l'offrande de celle-ci, y étant représenté en action et ayant de son côté, en son nom personnel, consacré deux offrandes indépendantes du bas-relief de Xénocrateia, mais simultanées, l'autel et le bas-relief A'.

Aussi bien l'initiation n'est-elle pas réservée au culte éleusinien ; l'initiation est partout, comme l'a établi Fustel de Coulanges[3], dans une société fondée sur la religion et sur une reli-

1. Pausan., I, 14, 1. *Dict. des Antiq.*, s. v. *Eleusinia*, p. 552 ; Judeich, *Topogr. v. Athen*, p. 367-371.

2. Roscher, *Lexicon*, au mot *Hestia*, p. 2633.

3. Fustel de Coulanges, *La cité antique* (3e éd.). L'initiation de la femme, p. 43 ; du fils, p. 54 ; du fils adoptif, p. 57 ; de l'esclave, p. 131. Le père, dépositaire de la religion domestique, initiateur, docteur, prêtre et pontife, p. 36, etc.

gion exclusive et fermée. On n'entre dans la famille, fût-ce par le mariage ou la naissance, que grâce à l'accomplissement de rites, à la récitation de formules, qui sont transmis héréditairement par le père, chef et prêtre de la famille.

C'est à une cérémonie de ce genre que nous fait assister le bas-relief de Phalère ; car la scène se passe dans l'intimité du foyer, autour de l'autel familial, entre trois personnes, l'enfant, la mère et le père — prêtre qui enseigne rites, formules et prières. Les dieux qui les entourent ne sont point dans leur temple ; ce sont ou les dieux propres à la famille, ou ceux des grands dieux qui jouissent chez elle d'un culte particulier. Invoqués dans la dédicace de l'autel, ils ont répondu à l'appel comme les fées des contes ; ils assistent à la fête, ils rendent sensible par leur présence la révélation dont ils sont l'objet. L'âge de l'enfant et les rites de la liturgie ne permettent de songer à aucune des cérémonies qui consacrent chacune des étapes de la première enfance, dans les jours, mois, ou année qui suivent la naissance de l'enfant, encore moins à celles qui, dans la famille ou la cité, marquaient le passage à la puberté[1]. La représentation ne se rapporte pas non plus aux fêtes où les enfants accompagnaient leurs parents, telles les χόες aux Anthestéries[2].

Ainsi sont écartés les divers actes religieux auxquels l'enfant est associé dans sa famille naturelle. Celle-ci est d'ailleurs implicitement écartée par l'omission du nom du père, à moins d'accepter l'hypothèse, inadmissible à mon sens, qu'a proposée M. Papabasileiou de l'enfant né hors mariage et de père inconnu. Une femme, même veuve, n'eût pas manqué de rappeler le nom de son époux, qui constitue pour la femme sa situation légale, ou tout au moins le nom du père pour établir l'état-civil de son fils. Xénocrateia, bien loin de rattacher Xéniadès à l'homme de qui il tenait la vie, son nom, ses droits,

1. Suid., s. v. ἀμφιδρόμια ; Hésych., s. v. δρομιάμφιον ἦμαρ — ; rites analogues pour les admissions dans la phratrie, le dème, l'éphébie.
2. P. Girard, *Éducat. athén.*, p. 86-96.

et son culte, semble rompre à dessein ces liens, tandis qu'elle affirme au contraire ceux de la ligne maternelle, en tant que fille et mère (θυγατὴρ καὶ μητήρ).

Je ne vois, pour ma part, que l'adoption qui puisse rendre compte de la formule incomplète et anormale adoptée par Xénocrateia. L'adoption a pour effet précisément la rupture de tous liens civils ou religieux avec le père naturel de l'adopté, transféré dans la famille et la religion du père adoptif, mais sans porter atteinte aux attaches de la filiation maternelle[1].

L'adopté n'était introduit dans sa famille nouvelle que par des actes religieux qui le faisaient passer sous l'empire des dieux de l'adoptant, par une véritable initiation analogue à celle par laquelle le nouveau-né lui-même était admis dans la maison paternelle et subséquemment dans la phratrie[2]. Cette initiation avait lieu au foyer domestique, symbole de la propriété, de la perpétuité, du caractère immuable et sacré de la famille, sous l'invocation d'abord et avant tout de Hestia, qui trône au cœur même de la maison, sous sa protection et en quelque sorte en sa présence, devant les images des divinités grandes ou moindres qui étaient l'objet d'un culte particulier dans la famille, ou dont elle prétendait — au moins dans les γένη aristocratiques — tirer son origine, et de qui elle faisait souvent dériver les noms de ses chefs et de ses membres.

L'hypothèse de l'adoption nous donne, si je ne me trompe, la clef des difficultés de l'inscription et du bas-relief de Xénocrateia.

1. *Dict des Antiq.*, art. *Adoptio* (Caillemer) ; Hermann-Thalheim, *Rechtsalt.*, p. 63 suiv. ; L. Beauchet, *Droit privé de la répub. ath.*, II, p. 1-72 ; Fustel de Coulanges, *La cité ant.*, p. 55-57, 87. — On a contesté à Xénocrateia son titre de mère, soit en donnant au mot μητήρ le sens de présidente et prêtresse d'une association religieuse (Dragoumis), soit en séparant les mots θυγατήρ et μητήρ et en considérant l'offrande de Phalère comme le don collectif de Xénocrateia (θυγατὴρ Ξενιάδου) et de sa mère (Skias). — Ces interprétations ne semblent pas défendables.

2. Fustel de Coulanges, *Cité ant.*, p. 57 : « Aussi l'adoption s'opérait-elle par une cérémonie sacrée, qui paraît avoir été semblable à celle qui marquait la naissance d'un fils ».

La scène se passe autour de l'autel ; des deux côtés de cet autel sont placées face à face, les deux parties contractantes, et entre elles l'enfant, objet du contrat. Le chef de la famille parle du haut de l'autel, sur lequel il pose et a le droit de poser le pied, comme maître, propriétaire et prêtre ; il a la tête ceinte de la couronne ou bandeau des officiants ; il tient en sa main le ruban dont on décore les autels et pare les initiés. Il est assisté des deux divinités les plus qualifiées pour présider à l'admission dans la famille, Hestia reine du foyer, Képhisos dieu du lieu et parrain de Képhisodotos : car l'officiant, c'est lui ; lui, l'auteur de la dédicace de l'autel et le donateur du bas-relief A', découverts à la même place que la stèle de Xénocrateia et consacrés aux mêmes dieux. A la suite de Képhisos se groupent des divinités dont la présence se justifie, soit par leur parenté avec Képhisos en tant que divinités des eaux (Achéloos, Callirhoé, Nymphes et Rhapso), soit par le patronage qu'elles exercent sur la formation et l'accroissement de la famille (Nymphes Γενεθλίαι).

Xénocrateia, qui assiste et présente l'enfant, est accompagnée et protégée elle aussi par un groupe de divinités, la triade pythique. Les inventaires du Brauronion de l'Acropole d'Athènes montrent qu'elle avait un culte particulier pour Artémis[1] ; en tant que mère, elle vénérait spécialement cette déesse sous les vocables de Lochia et d'Ilithye.

Le rapprochement des deux familles est indiqué par leur rencontre à l'autel, par leur attitude, par celle des dieux qui de part et d'autre s'accueillent amicalement, par les avances réciproques que se font, Xénocrateia en rendant hommage à Képhisos, dieu de Képhisodotos, et lui consacrant un hiéron, Képhidosotos, en invoquant les dieux de Xénocrateia, dans la dédicace de l'autel élevé par lui, tout de suite après ses dieux personnels.

Cette double dédicace faite simultanément et séparément par

1. *CIA*, II, 720, B II, 50; 758, B II, 34.

l'un et par l'autre indique d'autre part que l'acte qui est destiné à faire passer Xéniadès dans la famille de Képhisodotos ne crée aucun lien personnel entre le père adoptif et la mère de l'adopté, sauf leur participation légale, religieuse ou simplement affectueuse à la célébration ou à la commémoration de l'acte. L'omission ou pour mieux dire la suppression du nom du père naturel, le rappel unique de la descendance maternelle ne sont pas seulement plausibles : ils sont conformes au protocole et aux prescriptions de la loi civile et religieuse en matière d'adoption. L'adopté sort de sa famille paternelle; il ne rompt point au contraire avec sa famille maternelle : μητρὸς οὐδείς ἐστιν ἐκποίητος[1].

Pour toutes ces raisons, l'hypothèse de l'adoption me paraît devoir être préférée à tout autre, par exemple à celle-ci qui cependant se fonde sur un usage suivi parfois dans les familles grecques et qui était consacré par la loi. Il arrivait qu'en mourant un chef de famille, pour assurer l'avenir de ceux qu'il laissait derrière lui, transmît par testament à un parent ou un ami sa femme avec une dot, une maison, des biens meubles ou immeubles, à charge de la tutelle d'un fils[2]. On pourrait imaginer que le bas-relief représente symboliquement l'exécution d'une semblable disposition testamentaire : la mère et l'enfant s'avancent assistés de leurs dieux vers celui qui a été donné par le mou-

1. Isée, de *Apoll. hered.*, 25. L'onomastique fournit un indice plausible d'affinités entre la famille des Képhisodotes Butades et le dème de Cholleides. Un Δεινίας Κηφισοδότου Βουτάδης fut thesmotète sous Pheidostratos, vers 250 av. J.-C. (*Prosopogr. Att.*, 8324, 3162). Or le nom de Deinias ou ses dérivés, insolites chez les Butades, sont assez répandus dans le dème de Cholleides (*Prosopogr.*, 3175, 3177, 3178, 3196). Une alliance ou une adoption expliquerait l'introduction de ce nom dans la famille des Képhisodotes. On peut ajouter qu'une femme du dème de Cholleides, Alexandra, exerça le sacerdoce d'Athéna Polias, qui était héréditaire chez les Butades (*CIA*, III, 112, 113, 174[a]).

2. Hermann-Blümner, *Privaltat.*, p. 267-8, qui cite (Démosth., XXVII, 5, p. 814; XLV, 28, p. 1110; XXXVI, 8, p. 946) les exemples d'Aphobos et de Phormion investis de semblables avantages et charges. A Sparte (Xénoph., *Resp. Lac.*, I, 7 ; Polyb., XII, 6), de pareilles cessions de la femme pouvaient être faites par le mari de son vivant, mais dans des conditions différentes, alors que celui-ci avait des enfants en âge (ἱκανούς).

rant pour époux à l'une et pour tuteur à l'autre; leurs gestes expriment la pieuse réserve et le respect de la femme qui se prépare à l'initiation dans la famille et la religion nouvelles, la reconnaissance de l'enfant envers celui que la volonté paternelle lui donne pour protecteur et chef de famille provisoire. Celui-ci, entouré aussi de ses dieux, accueille au seuil de sa maison et le pied sur l'autel de son foyer celle qu'il accepte pour épouse et celui qui est placé sous la garde de son affection et de son autorité, comme par une adoption temporaire. Le père disparu n'a plus lieu d'être nommé; l'homme qui n'a pas accompli encore les rites du mariage ne peut prendre à l'égard de Xénocrateia le titre d'époux; il n'est pas qualifié non plus pour prendre envers Xéniadès, dont il n'a que la tutelle, le titre de père. Cette interprétation s'adapterait donc aux particularités du bas-relief comme à celles des textes épigraphiques; elle expliquerait aussi la double dédicace simultanée faite, pour un même événement, par un homme et une femme unis virtuellement en vertu de la volonté du défunt, mais non encore effectivement mariés. Elle paraît toutefois plus compliquée que celle de l'adoption; elle n'est peut-être suggérée et motivée que par une ressemblance extérieure avec les rites initiatoires de l'adoption elle-même.

L'adoption confère à l'enfant adopté comme une naissance nouvelle, qui ne procède point de la chair, mais de la religion; il la reçoit de l'autel, il la tire du foyer. A ce titre on peut bien l'appeler παῖς ἀφ' εστίας, comme on dit ἀφ' αἵματος de l'origine par le sang [1]. Le père adoptif, de son côté, qui initie l'adopté et lui infuse la vie religieuse du haut de l'autel, est à sa manière un ἱερεὺς ἐπὶ βωμῷ.

Si cette interprétation est fondée, elle nous ramène par une voie indirecte à Éleusis : à défaut de lumière sur la doctrine des mystères, elle nous permet du moins de nous représenter cer-

1. Eurip., *Alc.*, 509 : Περσέως ἀφ' αἵματος. Cf. οἱ ἀπὸ γένους, Plutarq. *Thémist.*, 32.

tains rites de la liturgie, d'interpréter certains titres de la hiérarchie éleusinienne. Nous avons écarté, et nous le devions faire, l'hypothèse qui s'était présentée d'abord à nous d'une scène d'initiation éleusinienne, fût-ce celle du premier degré ; mais nous avons pu légitimement reconnaître dans notre bas-relief une cérémonie d'initiation ; et le rôle, les attitudes, les gestes des personnages qui y participent nous ont paru rappeler les pratiques du culte éleusinien, suggérer la traduction la plus claire et la plus naturelle des mots παῖς ἀφ' ἑστίας et ἱερεὺς ἐπὶ βωμῷ.

Il nous reste à justifier le rapprochement que nous avons fait des bas-reliefs A' et B, en démontrant qu'ils se rapportent tous les deux à un même événement, qu'ils représentent, avec des variantes qui ne sont pas sans importance, mais qui sont toutes explicables, deux aspects différents d'un même acte religieux.

Deux différences essentielles frappent d'abord : la réduction du nombre des personnages, qui est de 12 dans le bas-relief B, de 6 seulement dans le bas-relief A' ; l'élimination dans le second des personnages humains, qui dans le premier sont encadrés par les personnages divins. La scène, moins compliquée, en raison de la moindre dimension de la stèle, est d'autre part transposée, pour ainsi dire, de la terre où les dieux ont répondu à l'appel des humains, dans le ciel où ils se rencontrent entre eux et tout seuls.

D'ailleurs, le sujet est le même, une conversation et en quelque sorte la conclusion d'une alliance entre des divinités. La composition est identique; elle s'ordonne, non pas avec une symétrie rigoureuse, mais en un balancement équilibré, autour d'un personnage central, reconnaissable aux cornes qui émergent de sa chevelure pour un dieu fluvial, comme s'articule celle du bas-relief B autour de Képhisos.

A gauche du bas-relief A', au bord même de la stèle, Artémis est debout à la place où siège dans B la triade pythique ; au bord opposé, du côté droit, un groupe de deux Nymphes répond par la situation, l'ajustement et la pose à celui des Nymphes du bas-relief B : là, l'identité est parfaite.

Auprès d'elles à gauche, une déesse ressemblant par le voile dont sa tête est couverte et par la gravité de son costume aux longs plis symétriques, par sa dignité matronale, par son geste, à Rhapso, ou plus encore à Hestia, occupe la place même où l'une et l'autre de ces divinités se présentent sur le bas-relief B entre les Nymphes et Képhisos.

Je ne crois pas que le dieu-fleuve qui occupe la place de Képhisos, qui joue comme lui le rôle d'agent de liaison entre les deux groupes de personnages, qui est drapé comme lui, doive recevoir un autre nom, bien qu'il ait la corpulence et le port d'un homme plus âgé, qu'il porte la barbe, une chevelure plus touffue et des cornes. La représentation des fleuves n'est pas si strictement arrêtée — et cela dès le ve siècle — que les formes ou l'âge soient invariables, et que l'appendice frontal soit plus nécessaire que la protome animale. Celle-ci est au contraire caractéristique et presque exclusivement adoptée pour Achéloos. Des deux divinités fluviales invoquées dans la dédicace, c'est donc à Képhisos que la préférence doit être accordée, et pour cette raison encore que, dans cette dédicace, Képhisos est nommé le premier, qu'il est à la fois le dieu du lieu et le dieu parrain de Képhisodotos.

En raison de la place assignée à la déesse voilée dans le bas-relief A', aux côtés et immédiatement à la suite de Képhisos, comme dans la dédicace de l'autel, comme dans le bas-relief B, le nom de Hestia paraît devoir être préféré à celui de Rhapso. La déesse du foyer convient en effet particulièrement à une scène qui symbolise l'admission au foyer de la famille. Une divinité aussi manifestement spéciale à un groupe familial fermé pourrait toutefois, elle aussi, figurer l'accueil fait au nouveau-venu dans le culte de ce groupe.

Si la triade pythique peut être considérée comme la patronne de Xénocrateia, il n'est pas invraisemblable qu'ayant à réduire, faute d'espace suffisant, le nombre des figures, on ait remplacé par la seule Artémis le groupe apollinien. Nous avons noté la dévotion particulière de Xénocrateia pour Artémis Brauronia ; il

pouvait paraître naturel de représenter par une divinité féminine la religion de la branche féminine et de symboliser par l'accord d'une déesse avec un dieu le contrat passé entre la mère de l'adopté et le père adoptif.

L'Artémis chasseresse et court vêtue du bas-relief A' ne ressemble que de loin à l'Artémis-Ilithye, jeune comme elle et comme elle élégante, avec sa courte chevelure bouclée, mais vêtue, selon le rite, d'une robe tombant jusque sur les pieds. Je ne crois pas que cette différence doive plus nous offusquer que celles que nous avons relevées entre les deux types de Képhisos. Il s'agit des œuvres de deux sculpteurs commandées par deux personnes, représentant deux divinités susceptibles de prendre plusieurs formes, entre lesquelles chacun pouvait avoir ses préférences. On comprendrait que la mère eût choisi, pour Artémis, celle qui exprimait le mieux sa reconnaissance maternelle, celle d'Ilithye protectrice des couches heureuses ; pour Képhisos, celle qui répondait le mieux à ses espérances et à ses vœux en faveur de son enfant, celle du dieu jeune, modèle et patron de l'adolescence. Le père adoptif pouvait plutôt considérer en un Képhisos plus mûr le symbole de sa race et de sa paternité — en une Artémis chasseresse, celui de la force agile et élégante[1].

Reste une figure masculine qui ne peut être identifiée avec aucune de celles qui sont énumérées dans la liste ou représentées sur la stèle B. En dehors d'Apollon et de Képhisos, l'une et l'autre ne contiennent d'autre dieu qu'Achéloos : or le noble personnage qui s'avance vers Artémis et semble lui parler n'a aucun des traits sous lesquels Achéloos est toujours décrit ou représenté : tête humaine, surmontée de cornes et quelquefois accostée d'oreilles de taureau, portée par un corps de taureau. Tel il apparaît sur le bas-relief de Xénocrateia et il n'en saurait être autrement.

1. Le vœu exprimé par la dédicace est précisément d'obtenir force et croissance (ἵνα αὔξοιεν) en faveur de l'enfant.

On ne peut pas davantage songer à Hermès, bien que ce dieu soit nommé dans la dédicace qui surmonte notre bas-relief. La mention se réfère au messager des dieux figuré au recto en avant du char d'Échélos. Pour écarter toute velléité d'identification, il suffit de comparer le majestueux personnage, enveloppé dans son manteau à la façon des grands dieux de l'Olympe, avec l'agile coureur à la chlamyde flottante, au corps nu; d'opposer la ferme élégance, la jeunesse de l'un, l'air espiègle de son visage imberbe, sa courte chevelure, aux formes amples et plus molles, à la maturité de l'autre, à la gravité de son visage encadré d'une barbe abondante et d'une épaisse chevelure qui est ceinte d'un ruban ou d'une couronne.

Parmi les grands dieux dont le personnage évoque le souvenir et rappelle l'image, Zeus, Hadès ou Asclépios étant hors de cause, Poseidon se présente et semble le plus qualifié. A vrai dire, son nom manque dans toutes les dédicaces ; mais ce n'est pas, à mon sens, un motif suffisant d'exclusion, au prix des raisons dont on peut appuyer l'hypothèse.

La formule de la dédicace de Xénocrateia ξυνβώμοις τε θεοῖσι établit entre le bas-relief B et l'autel (βωμός) une si étroite connexion que celui-là ne peut contenir rien qui ne soit dans celui-ci. Tout autre est le cas du bas-relief A' : indépendant de la dédicace qui le surmonte et qui concerne un dieu étranger à la représentation, Hermès ; libre dans ses relations avec la dédicace de l'autel, à laquelle aucun terme ne le rattache expressément, comme fait celui de ξύνβωμοι pour la dédicace de Xénocrateia, il laisse plus de jeu à l'interprétation ; comme il comporte des omissions, il peut admettre des additions.

Or Poseidon est apparenté aux Nymphes de Phalère par leurs surnoms de Γεραισταί et Γενεθλίαι, qui sont empruntés à sa légende et à son culte. Il tient, comme lesdites Nymphes, comme Callirhoé et Achéloos, comme Artémis-Ilithye, au faubourg d'Agra et à la colline d'Hélicon qui s'y élève, étant vénéré sous le vocable de Ἑλικώνιος. Il tient comme Képhisos, en tant que dieu de l'élément humide sur terre comme dans la

mer, à la basse région de l'Attique, à Phalère, où son sacerdoce est contesté entre les indigènes et les colons phéniciens. Il a sa place au voisinage de l'hippodrome, en tant que dieu cavalier Ἵππιος. Phytalmios, il a dans Trézène son temple contigu à celui de Déméter, et ce vocable rappelle le nom de Phytalos, qui fut l'hôte de cette déesse non loin de la γέφυρα du Céphise, siège du culte de Rhapso.

Dieu des eaux, il est tout désigné pour présider au groupe des Nymphes et de Képhisos et pour introduire auprès d'Artémis ces divinités plus modestes.

Le plus solide argument en faveur de Poseidon consiste dans ses attaches généalogiques avec les Butades et les Étéobutades. Il peut être considéré comme le premier et divin ancêtre de la famille du Butade Képhisodotos, et c'est là peut-être son meilleur titre pour figurer en place d'honneur dans le bas-relief consacré par ledit Képhisodotos et présider à l'introduction du jeune Xéniadès dans un γένος issu de lui-même.

Dans la scène terrestre d'initiation le rôle principal incombe au père, comme chef de la famille, intermédiaire des dieux, interprète de la religion héréditaire; qui, dans le monde divin, aurait pu mieux représenter le père, en face d'Artémis représentant Xénocrateia, la mère, qu'un dieu doublement auguste pour une famille qui prétendait remonter jusqu'à lui ?

Ainsi, l'hypothèse de l'adoption, ici célébrée effectivement entre les intéressés sous le contrôle des dieux, là figurée symboliquement par l'entente des dieux eux-mêmes, rend compte à la fois des deux bas-reliefs; ils sont, sous deux aspects divers, la double commémoration d'un même événement par les deux parties intéressées.

III. — Essai d'interprétation collective des trois bas-reliefs de Phalère. Conclusion.

Entre deux bas-reliefs sculptés sur les deux faces d'une même stèle, dédiés par une même personne, il est naturel de supposer une étroite et logique relation. On ne peut donc pas éviter de se poser cette question : pourquoi et comment se trouvent réunis, dos à dos, deux sujets aussi différents par les légendes ou les faits dont ils s'inspirent et l'esprit dans lequel ils sont traités que la scène mouvementée de l'enlèvement de Basilè et une paisible conversation de dieux ? Quelles circonstances, quels motifs, quelles croyances ont pu en suggérer le rapprochement à l'auteur de la dédicace et à l'artiste ?

Certes, les frontons et les frises nous offrent fréquemment dans un même édifice le contraste d'ensembles calmes et animés ; même ces oppositions peuvent être mises au nombre des ressources, sinon des lois, de la composition artistique ; mais elles s'expliquent et se justifient d'ordinaire par la logique, l'histoire ou la légende, par quelque rapport synthétique ou antithétique. Ici les deux représentations semblent au contraire tout à fait étrangères l'une à l'autre ; entre elles on n'aperçoit aucun lien, car c'en est un trop insuffisant et tout artificiel que le rapprochement verbal, dans une formule de dédicace, de l'Hermès du recto et des Nymphes du verso. Il n'est pas superflu de rappeler que l'exécution diffère sensiblement d'une face à l'autre.

M. Crosby[1], embrassant d'un coup d'œil les deux représentations de l'ex-voto de Képhisodotos, s'est efforcé de les rattacher à une commune inspiration ; il a cru trouver celle-ci dans les aventures de Perséphone et dans les alternances de son existence partagée entre le séjour des morts et celui des vivants. D'un côté Échélos-Hadès, sur un char que précède Hermès, messager du ciel et guide des sombres bords, entraîne vers le

1. *AJA*, IX (1894), p. 202-5.

monde infernal Basilè-Perséphone ; de l'autre, Démos, accompagné de Képhisos et des Nymphes, dont les eaux fécondent l'Attique, supplie le même Hermès de ramener sur la terre de la patrie la déesse de la vie, du printemps et des fleurs. Il est malheureux pour l'hypothèse, sans invoquer contre elle d'autres raisons, dont plusieurs ont été exposées ci-dessus et qu'on pourrait multiplier, qu'elle repose sur une fâcheuse confusion d'Hermès avec Artémis[1].

M. Svoronos a pensé trouver dans l'idée de famille le principe unique de la double composition. L'enlèvement de Basilè par Échélos serait le symbole du mariage par lequel la famille se constitue[2] ; les divinités groupées au revers figureraient les forces qui président à son accroissement[3]. M. Svoronos n'interprète pas autrement le bas-relief et le dédicace de Xénocrateia, qu'il commente l'un par l'autre. Épouse et mère, elle honore, elle aussi, les divinités protectrices de la famille, à qui elle est redevable du double bienfait du mariage et de la maternité[4].

Le bas-relief, éclairé par l'inscription, résume donc en lui les deux idées exprimées dans la double offrande de Képhisodotos : création et accroissement de la famille, par deux images, l'une tout à fait différente dudit bas-relief, l'autre analogue à lui

1. M. Staïs (*Marbres et bronzes*[2], I, p. 43-5) l'a commise également, sur la foi de la dédicace Ἑρμῆι καὶ Νύμφαις, et malgré les scrupules que lui inspiraient l'allure et le costume du personnage. M. S. Reinach, faute d'avoir pu contrôler par l'examen de l'original cette identification, a été induit à l'accepter (*RR*, III, p. 346, 3). Cf. p. 9, n. 1.

2. M. Svoronos, à l'appui des traditions connues sur le mariage par enlèvement et pour les rattacher aux dieux et aux lieux visés par les dédicaces de Phalère, cite le rapt que pratiquaient les Pélasges à la fontaine Ennéacrounos-Callirhoé (Hérodote, VI, 137), et celui d'Orithyie au bord de l'Ilissos ; mais ces légendes n'ont rien à voir avec le mariage, et le lien avec nos bas-reliefs en est plus que fragile.

3. Il n'est guère de dieux ni de déesses à qui semblable rôle ne puisse être attribué, en choisissant parmi les épithètes qui leur sont données et en vertu même de l'étendue de leur puissance bienfaisante.

4. Des épithètes ingénieusement collectionnées semblent former un faisceau de preuves qui est en réalité peu solide. Il en est de même des relations vraiment trop étroites que M. Svoronos établit entre le mot τέλος, les adjectifs et les verbes qui en dérivent ou leurs composés, et l'institution du mariage.

sauf quelques variantes. La scène de conversation sacrée figurée au verso de l'ex-voto de Képhisodotos n'est certes pas identique à celle de l'ex-voto de Xénocrateia, mais elle y ressemble assez pour servir de transition entre celle-ci et le sujet sculpté au recto.

S'il était possible de supposer que le donateur et la donatrice des deux offrandes réunies dans un même lieu, inspirées de sentiments semblables, suggérées par des évènements semblables, eussent été unis ensemble par le mariage[1], il en résulterait entre les trois bas-reliefs un lien logique et indissoluble; mais tel n'est pas le cas.

On aperçoit malaisément aussi par quel artifice M. Svoronos arrive à concilier la double interprétation qu'il donne du bas-relief d'Échélos, considéré tour à tour et tout ensemble comme un monument historique, une offrande publique[2], puis comme un simple ex-voto privé et domestique. La relation conjugale des donateurs est plus que douteuse, puisqu'aucun des textes accompagnant les bas-reliefs ne fait la moindre allusion en ce qui concerne Képhisodotos, ni à sa qualité d'époux à l'égard de Xénocrateia, ni à sa qualité de père à l'égard de Xéniadès[3].

Autant les bas-reliefs A'B invitent à la comparaison, au rapprochement, se prêtent à une commune explication, autant pareille tentative apparaît vaine en ce qui concerne les sujets des sculptures A et A' ou A et B. Nos propres essais pour les ramener à l'unité de conception et les assujétir à l'unité d'inter-

1. M. Svoronos tient au contraire Xénocrateia pour l'épouse de Xéniadès.

2. Voir ci-dessus p. 36 le résumé et la discussion de l'hypothèse de M. Svoronos sur Échélos-Thésée-Thrasybule, Basilé-Royauté-Démocratie.

3. Même dans les hypothèses qui créent, soit entre Képhisodotos et Xéniadès, soit entre Képhisodotos, Xénocrateia et le fils de celle-ci, les liens de famille les plus étroits : adoption de Xéniadès par Képhisodotos ; second mariage de Xénocrateia avec Képhisodotos, investi par testament du premier mari de la dot de sa femme et de la tutelle de son fils — les cérémonies dont les bas-reliefs gardent la mémoire et représentent l'image ne sont encore que les préliminaires religieux qui annoncent, préparent et scellent les engagements d'où résultera la constitution de la famille nouvelle : celle-ci n'existe encore que virtuellement et en intention.

prétation n'ont pas abouti[1], malgré le nombre et la variété des combinaisons tentées.

Comment s'en étonner si l'on admet avec nous que les diverses offrandes de Képhisodotos ont été faites, en un même lieu sans doute, mais dans des orientations opposées, à des dates successives et pour des motifs différents; que le bas-relief d'Échélos et Basilè fut dédié le premier et seul par Képhisodotos dans un endroit consacré au héros des Échélides; que l'autel de Hestia, Képhisos et autres dieux fut élevé ensuite par le même personnage dans un ἱερόν voisin consacré à son dieu patronymique Képhisos par Xénocrateia; qu'enfin le bas-relief d'Artémis, de Poseidon, Képhisos et des Nymphes fut sculpté au revers de celui d'Échélos sur la face de la stèle opposée au téménos de ce héros et regardant le ἱερόν contigu de Képhisos. Képhisodotos l'aurait consacré dans ce ἱερόν, à l'époque où Xénocrateia y plaçait elle-même un bas-relief en l'honneur de toutes les divinités énumérées sur l'autel de Képhisodotos.

La réunion des bas-reliefs A et A′ résulte donc de causes tout à fait extérieures, fortuites, étrangères à eux-mêmes, aux sujets qui y sont représentés, aux raisons pour lesquelles ils furent l'un et l'autre commandés; elle résulte uniquement de ce fait qu'ils ont été consacrés par un même individu en un même lieu : c'est pure question de personne et de topographie ; il ne faut pas chercher entre eux d'autre unité. Les reliefs A′ et B, au contraire, dons de deux personnes différentes, matériellement séparés l'un de l'autre sur deux stèles distinctes, mais simultanés dans le temps, inspirés par un sentiment partagé, motivés par un évènement commun, sont liés l'un à l'autre, à la fois logiquement et chronologiquement, de la façon la plus intime[2].

Théophile Homolle.

1. Leur inutile variété nous dispense de les mentionner ici.

2. Ce mémoire a été lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans les séances des 31 août, 7 septembre, 5 et 12 octobre 1917 (*Comptes-rendus*, p. 310, 314, 342, 344).

LE PLAN TRÉFLÉ DANS L'ARCHITECTURE BYZANTINE

Parmi les plus remarquables vestiges de cette Jérusalem byzantine que la Mosaïque de Mâdaba nommait ἡ ἁγία Πόλις, doit certainement compter la vieille église de Saint-Jean-Baptiste. Devenue le berceau et demeurée longtemps le centre du grand ordre religieux et militaire de l'Hôpital, elle perdit d'assez bonne heure sa primitive attribution, non sans retenir à peu près intégralement son caractère monumental, à peine transformé dans la première et adroite restauration qui l'avait haussée quand elle se trouva menacée par l'amoncellement des décombres autour d'elle. Défigurée enfin par des retouches ultérieures, moins habiles et plus prétentieuses, envahie par les ruines des masures parasites qui s'adossèrent successivement à sa puissante structure, elle cessa d'attirer l'attention et tomba si bien dans l'oubli qu'elle demeura soustraite à l'investigation minutieuse des maîtres qui introduisirent, voici trois quarts de siècle, l'archéologie scientifique à Jérusalem.

Autour de 1892, une heureuse ébauche de déblaiement fit soupçonner à nouveau l'intérêt du vieil édifice. Par malheur, la suite peu méthodique et insuffisamment radicale de ces travaux sembla n'aboutir qu'à piquer la curiosité. Ni l'ordonnance, ni la physionomie esthétique du monument ne furent mises en évidence. Assez d'éléments étaient néanmoins acquis pour qu'un examen patient et minutieux dût réussir à en pénétrer l'énigme apparente. Dès 1899 une enquête rapide permit à M. l'architecte Dickie d'établir que l'église primitive était sur plan triconque, à vrai dire avec certaines particularités « insolites » — *unusual* —, mais d'une composition très har-

monieuse et d'une exécution de tous points excellente, car on la déclarait supérieure à celle des meilleures fondations déjà connues de l'impératrice Eudocie : l'église de Siloé et la basilique de Saint-Étienne[1].

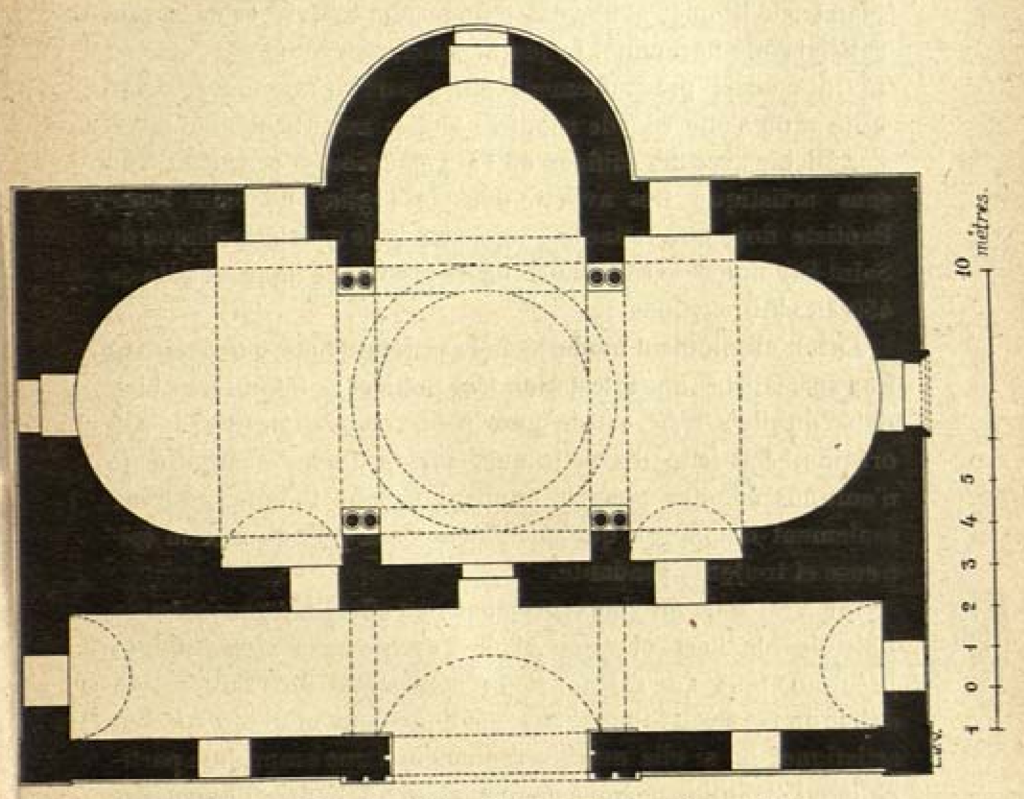


Fig. 1. — Jérusalem. Église Saint-Jean-Baptiste. Plan restauré.

C'était bien vu, dans l'ensemble, quoique l'investigation archéologique de M. Dickie ait été trop superficielle et que ses graphiques n'offrent ni le détail, ni toute la correction désirables. En poursuivant cette investigation année par année, en procédant surtout à des relevés plus méthodiques et plus

1. A. C. Dickie, *The lower Church of St. John, Jerusalem*, dans *Pal. Explor. Fund's Quart. Statem.*, 1899, p. 43-45, avec deux planches.

développés, il est devenu possible de donner du monument primitif une traduction graphique plus concrète et plus positive (fig. 1). Au lieu du parti quelque peu « insolite » auquel aboutissait le savant architecte, on se trouve en présence d'un plan tréflé limpide et normal, d'une facile analyse et de la plus satisfaisante harmonie. La justification archéologique en sera fournie assez prochainement autre part[1] avec tout le détail utile et on s'efforcera de montrer que le rapprochement établi par Dickie avec des édifices de l'ère eudocienne procédait d'un sens artistique très averti, puisque l'église de Saint-Jean-Baptiste doit être rattachée au même cycle que la basilique de Saint-Étienne et le sanctuaire de la piscine de Siloé, et date de 450 en chiffres ronds.

Le but absolument modeste de la présente note, en signalant aux spécialistes une attestation très nette et suffisamment bien datée du plan *tréflé*, est de poser à nouveau la question de son origine. J'ai hâte d'avertir que, sur ce thème complexe, je n'entends adopter pour le moment aucune théorie, désireux seulement d'apporter quelque clarté dans une discussion épineuse et toujours pendante.

Car c'est déjà un vieux problème, en effet. Les pionniers de l'histoire de l'art chrétien et de l'archéologie byzantine se préoccupèrent de savoir si la conversion de l'Empire, au début du IVe siècle, inaugura soudain quelque nouveau courant artistique, ou si elle marqua seulement d'une empreinte particulière l'évolution normalement poursuivie. Et dans l'hypothèse où la volonté impérieuse de Constantin aurait imposé à ses architectes des programmes nouveaux, d'où pouvait en venir l'inspiration? Après les tâtonnements des premières recherches ou l'arbitraire de quelques affirmations discordantes, le problème était enfin posé avec acuité et recevait une solution originale en de nombreuses monographies de M. Strzygowski,

1. Dans le fasc. 3 de *Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, t. II : *Jérusalem nouvelle*, par Vincent et Abel; Paris, Gabalda, en cours de publication.

partisan résolu de l'originalité créatrice de l'ère constantinienne et des influences orientales. A n'envisager que le plan tréflé, ou le tracé en croix, dont un excellent juge a pu dire qu'il a « joué un rôle considérable dans le développement de l'architecture byzantine »[1], Strzygowski lui consacrait en 1903 une monographie très dense, sorte de manifeste qui fait dériver le plan cruciforme de certains programmes funéraires communs dans l'Orient hellénistique, moyennant l'intervention d'un symbolisme en effet très spontané[2]. Le sujet n'est pas simple, puisqu'il s'agit d'expliquer un parti architectural dont l'évolution fut extrêmement variée, depuis l'édifice à croix inscrite ou à plan central proprement dit, avec le prétoire de Mousmyeh pour type[3], jusqu'aux églises en croix à nuances diverses de la renaissance byzantine.

Le manifeste de Strzygowski suscita presque aussitôt des contradictions vigoureuses, par exemple de la part de O. Wulff, qui fit de *Kleinasien* un compte rendu très touffu[4], et de M. G. Millet dans un pénétrant article de la *Revue archéologique*[5], où l'on semblait bien revendiquer en faveur de Byzance la création de l'église en croix. Sans se laisser émouvoir par cette contradiction, une adepte fervente des théories de Strzygowski, Miss G. L. Bell, s'efforça bientôt de maintenir apparemment l'origine

1. M. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane, ses origines, son développement*. Paris, 1912, p. 89.
2. J. Strzygowski, *Kleinasien; ein Neuland der Kunstgeschichte*. Leipzig, 1903, p. 132-157. Cf. *Orient oder Rom*. Leipzig, 1901, p. 20.
3. Voir de Vogüé, *Syrie centrale*; *Architecture*, p. 45 s. et pl. 7. Le monument a complètement disparu en ces dernières années. Cf. *infra*, fig. 20.
4. *Byzantinische Zeitschrift*, XIII, 1904, p. 566 ss.
5. 1905, I, pp. 93-109. On ne vise pas à dresser la bibliographie de cette controverse, mais tout bonnement à marquer les grandes lignes de son développement. D'autre part, et en dépit des analogies structurales qu'offrent les deux programmes, triconque et cruciforme, je ne suis pas absolument persuadé qu'ils dérivent d'une même conception fondamentale évoluée selon deux tendances divergentes. Il n'importe pas, pour le moment, de définir le rôle que les idées religieuses ont pu jouer dans l'évolution de l'architecture chrétienne. L'analogie des plans cruciforme et tréflé est acceptée pour ce qu'elle vaut.

orientale et spécialement anatolienne de ce parti[1]. Sa démonstration était menée avec autant de brio qu'elle avait mis d'intrépidité dans son exploration archéologique. Au bout du compte, la triconque remontait au temps de Salomon[2].

Pour M. Diehl, au contraire, le programme triconque et en particulier le plan tréflé est « syrien »[3] et il en donne pour preuve son emploi dans le palais de Mschatta, dans l'église monastique de Deir Dozy au désert judéen et dans la basilique de Bethléem, sans qu'il soit très facile de discerner à quelle date serait assignée la diffusion et surtout l'origine approximative de ce tracé. Tout au plus était-on en droit de déduire que la période envisagée devait remonter au IVe siècle, puisque M. Diehl semblait tenir la basilique de Bethléem, dans sa forme actuelle, pour un édifice nettement constantinien[4].

D'après MM. Ebersolt et Thiers,[5] la triconque n'interviendrait guère qu'au VIe siècle à Constantinople, par le fait de remaniements infligés à des édifices antiques sous Justinien et Justin II. Il n'est d'ailleurs fait, en tout ce beau livre, aucune allusion à l'origine du programme en question, si ce n'est par une référence incidente au *Manuel* de M. Diehl. Autant que permette d'en juger la courte analyse que MM. Ebersolt et Thiers ont donnée[6] de la monographie parallèlement consacrée aux églises de Constantinople par MM. Millingen et Traquair, les savants anglais ne feraient intervenir, eux aussi, qu'à partir du VIe siècle le plan tréflé dans l'architecture de la ville impériale.

Tout récemment enfin, à propos de l'église Saint-Élie de

1. *The thousand and one Churches*. Londres, 1909, p. 340-428; cf. *Rev. biblique*, 1910, p. 450 s.
2. *Op. laud.*, p. 347, n. 2, toujours d'après Strzygowski.
3. *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, p. 45, 52, 58; cf. 115, 314, etc.
4. *Manuel d'art byz.*, p. 3.
5. *Les églises de Constantinople*, Paris, 1913; dans les *Monuments de l'art byzantin*, t. III, p. 18, n. 2, 88 s. et 257.
6. *Op. laud.*, p. 274.

Salonique (Eski-Séraï). M. Diehl[1] a résumé en ces termes l'histoire du parti qui nous occupe : « Le plan triconque, que présente Eski-Séraï, est, on le sait, de date fort ancienne dans l'art chrétien. Il se rencontre de très bonne heure dans les monuments de l'Égypte, de la Syrie et de l'Afrique du Nord, et il a trouvé, dans les édifices civils aussi bien que dans les édifices religieux, une singulière fortune. Il apparaît au palais de Mschatta... Il apparaît en Syrie (basilique de Bethléem), en Égypte (Déir el Abiod), à Constantinople... au v[e] et au vi[e] siècle ». Cette position nouvelle n'est pas sans nuancer avantageusement celle du *Manuel* qu'elle a l'air de reproduire. On ne voit pas le moindre indice que la « date fort ancienne » alléguée dès l'abord, ou l'expression « de très bonne heure » qui la corrobore, prétende impliquer une époque antérieure au « v[e] siècle » explicitement introduit par la suite. On chercherait vainement, en effet, dans la documentation globale qui est produite en note pour les monuments d'Égypte et d'Afrique du Nord, une seule attestation du plan tréflé qui ait la moindre chance d'être antérieure aux exemples syriens. Aussi bien n'imaginera-t-on pas que M. Diehl ait modifié son classement, puisqu'il se réfère à son *Manuel* de 1910. Or, quand le *Manuel* traite explicitement des « origines égyptiennes » (p. 58), il conclut que « le plan tréflé vient de Syrie »; et quand il en est aux triconques de l'Afrique du Nord : « C'est l'Égypte... que rappellent les édifices à plan tréflé ou quadrifolié »[2]. Mais une nuance autrement importante se révèle dans le classement chronologique des triconques syriennes; celle de Bethléem, attribuée naguère à Constantin, passe désormais dans le groupe daté en gros du v[e] et du vi[e] siècle, sans détermination plus explicite.

Le problème n'a donc pas notablement progressé depuis plus

1. *Les monuments chrétiens de Salonique*, par MM. Diehl, Le Tourneau et Saladin, Paris, 1918; dans les *Mon. art. byz.*, t. IV, p. 208 ss.

2. *Manuel*..., p. 115. Peut-être eût-il été déjà plus logique d'évoquer la Syrie au lieu de l'Égypte. Il est vrai qu'ailleurs on dira que ce thème vient « d'Egypte *ou* de Syrie » (*Manuel*..., p. 124). J'ai souligné *ou*.

d'un quart de siècle. Il faut néanmoins se réjouir de n'entendre plus alléguer, en aucun ouvrage d'allure scientifique, la prétendue triconque du Saint-Sépulcre comme un répondant constantinien de la triconque de Bethléem. Il est suffisamment acquis aujourd'hui que les absidioles insérées sur les axes de l'hémicycle approximatif auquel a été réduite la rotonde primitive du Saint-Sépulcre n'ont rien à voir avec le plan constantinien du sanctuaire[1]. On en dira autant de la triconque grandiose de la basilique de Bethléem, due manisfestement à une refonte de l'édifice sous Justinien[2]. Mais l'évolution et surtout l'origine du plan tréflé ne seront guère éclaircies par la simple énumération érudite des applications de ce programme architectural. L'enquête à ce sujet, pour être méthodique et fructueuse, implique de toute rigueur une investigation archéologique attentive et un classement chronologique assez précis. Nous avons essayé naguère[3] une rapide mise au point de cette discussion, qui peut dès aujourd'hui être serrée de plus près.

Laissons pour le moment Constantinople de côté et commençons cette investigation à vol d'oiseau par l'Asie Mineure. Au moment où M. Diehl[4] déclarait « le plan tréflé inconnu à l'Asie Mineure », on avait pourtant longuement commenté déjà certain édifice trichore de Binbirkilissé (fig. 2, I) et diverses chapelles analogues[5] du massif montagneux lycaonien, révélées par l'exploration hardie et fructueuse de Miss G.-L. Bell[6]. Ni Strzygowski, ni Ramsay, ni l'exploratrice elle-même ne se

1. Cf. Vincent et Abel, *Jérusalem*, t. II, pp. 107 ss.
2. Cf. Vincent et Abel, *Bethléem*, ch. II et III, Paris, 1914.
3. Dans *Bethléem*..., pp. 25 ss.
4. *Manuel*..., p. 124.
5. Surtout du type cruciforme dont Miss Bell a publié divers plans dans sa série d'articles de la *Rev. arch.*, 1906, II, p. 245, fig. 20, p. 397, fig. 7, etc. Les variétés du type cruciforme sont très nombreuses dans *The thousand... Churches*, v. g. fig. 55, 74, 80, 181, 198, 229, 276, 298, 300, etc.
6. Pour ne rien dire de la remarquable chapelle de Priène publiée par MM. Wiegand et Schrader (*Priene*, Berlin, 1904, p. 486, fig. 600), il est vrai sans aucun commentaire et avec un titre de *Rundkirche* propre à induire en erreur. Sa date vraisemblable est apparemment le ve s. (fig. 2, II).

montraient confiants dans la haute antiquité de ces monuments. Strzygowski, dont la tendance à vieillir des monuments qui lui semblent typiques est suffisamment notoire, hasardait non

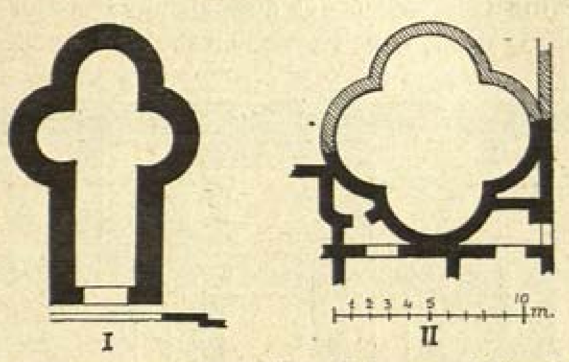


Fig. 2. — I. La triconque de Binbirkilissé ; II, le quatre-feuilles de Priène.

sans réserve et presque à la cantonade pour la trichore de Binbirkilissé « l'intervalle entre Constantin et Justinien[1] ». Sir W. Ramsay et Miss G.-L. Bell ont bien l'air de rattacher toutes ces triconques à des installations monastiques[2], donc vraisemblablement de les attribuer au ve siècle comme date la plus haute. L'église Saint-Clément d'Ancyre, qu'un plan de Texier présentait comme une triconque, ne saurait plus guère intervenir. A supposer que le tracé garde une relative correction, O Wulff[3] a fourni des arguments impressionnants pour établir que l'édifice n'est pas antérieur au viiie siècle.

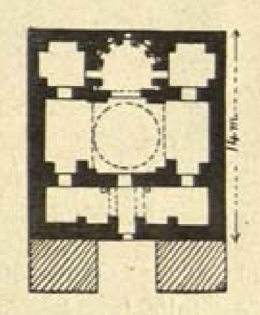


Fig. 3. — Église de Khakh d'après Miss G. Bell.

En Mésopotamie je ne vois pas d'attestations antiques du plan tréflé, mais seulement quelques églises du type cruciforme étroitement apparenté. Les exemples les plus caractéris-

1. *Kleinasien...*, p. 160.
2. *The thousand... Churches*, p. 348 ; cf. p. 22.
3. *Die Koimesiskirche in Nicäa*, p. 52 ss.

tiques, tels que mâr Ya'aqoub à Salâḥ[1], l'église de la Vierge à Khâkh[2] (fig. 3) ou les églises de Chidr Éliâs et de Deir ez-Zaferân[3] sont des édifices monastiques remaniés pour la plupart à diverses époques et dont aucun se saurait remonter au-delà du ve siècle, si tant est qu'un seul soit antérieur à 450,

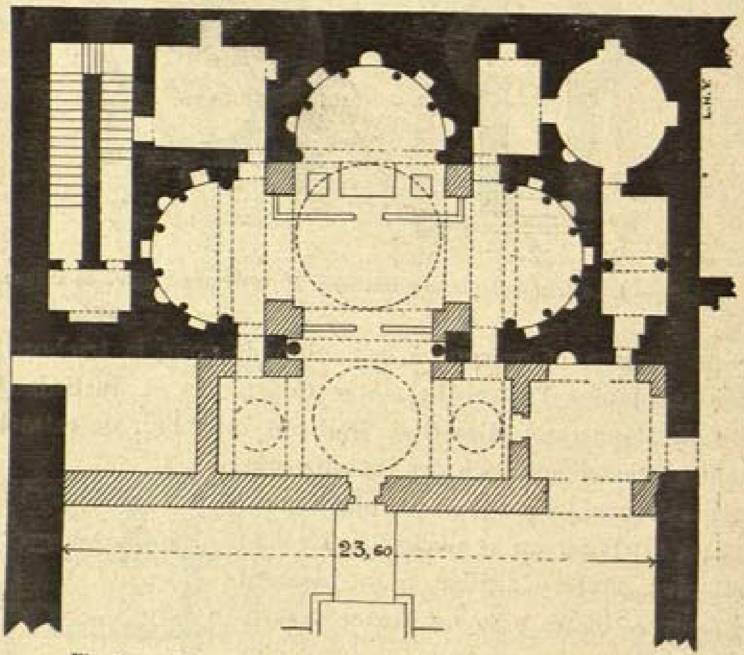


Fig. 4. — Triconque de Deir el-Abiad, d'après S. Clarke.

ou puisse même être reporté à cette date. Pas plus que l'Anatolie la Mésopotamie n'offre donc aucune application du plan tréflé à quelque date suffisament reculée pour expliquer la

1. Miss G. L. Bell, *Amurath to Amurath*, Londres, 1911, p. 315 s., fig. 199; et surtout C. Preusser, *Nordmesopotamischer Baudenkmäler altchr. und islam. Zeit*. Leipzig, 1911, dans les *Wissenschaftl. Veröffentl. der deut. Orient. Gesellschaft*, t. 17, p. 35 ss., pl. 44 ss. D'après Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 220, cette église ne peut être antérieure « au septième siècle »; cf. p. 299.

2. Bell, *Amurath...*, p. 317 ss., fig. 201 ss.

3. Preusser, *op. laud.*, p. 3 ss., pl. 2 et p. 49 ss., pl. 62.

migration de ce type et sa fortune à Constantinople dès le temps de Justinien.

Éliminant actuellement la Syrie pour y revenir tout à l'heure, arrivons à l'Égypte. Les exemples invariablement allégués du plan tréflé en cette contrée sont les grandes églises des couvents de Sohâg, Deir el-Abiaḍ (fig. 4) et Deir el-Aḥmar. L'ouvrage de M. Somers Clarke[1], qui en fournit les meilleurs relevés actuel-

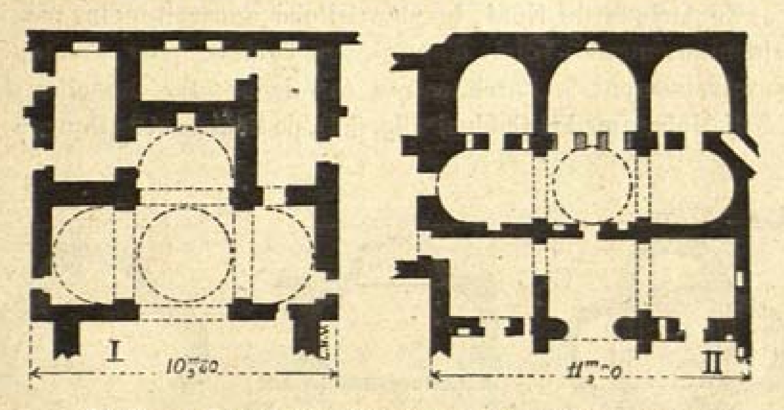


Fig. 5. — I, Saint-Siméon d'Assouan : II, Mâr mal'ak Mikhaïl, d'après Somers Clarke.

lement accessibles, fait ressortir le caractère un peu spécial de ces triconques, d'ailleurs estimées assez insolites en Égypte (p. 170). Dans son classement général, Clarke se montre enclin à dater les édifices de ce type « postérieurement à la conquête arabe » (p. 32). Il en rapproche Saint-Siméon d'Assouan (fig. 5), qui n'est plus un plan tréflé, mais en croix[2]. On estimera donc que M. Diehl était bien fondé à considérer la triconque comme une importation étrangère dans l'architecture religieuse de l'Égypte. Comme elle n'apparaît que dans les fondations monastiques de Schenoudi, elle demeurerait donc, de toute façon,

1. *Christian Antiquities in the Nile Valley; a Contribution towards the Study of the ancient Churches*, Oxford, 1912, pp. 145-171 et pl. XLV ss.

2. Clarke, *op. laud.*, p. 101 s. et pl. XXXI. Il aurait pu ajouter les petites églises cruciformes d'el-Ḥadra et de Deir Abou Ḥennes, près d'Antinoé (*ibid.*, p. 137 ss., pl. XL).

postérieure au début du v[e] siècle[1] et si l'on conçoit fort aisément son emprunt par les moines de Sohâg, il n'y a guère de vraisemblance que les bâtisseurs des couvents Blanc et Rouge, dont l'inspiration se révèle si courte dans l'ensemble de leurs monuments, aient pu être les créateurs du programme triconque. On retrouvera plus loin une autre triconque égyptienne plus tardive.

En Afrique du Nord, le plan trilobé apparaît moins parcimonieusement. Voici d'abord, en Tunisie, pour s'en tenir exclusivement à l'architecture chrétienne, les chapelles de Sidi-Mohammed el-Gebioui[2] (fig. 6, I), de Maâtria et de Dougga[3],

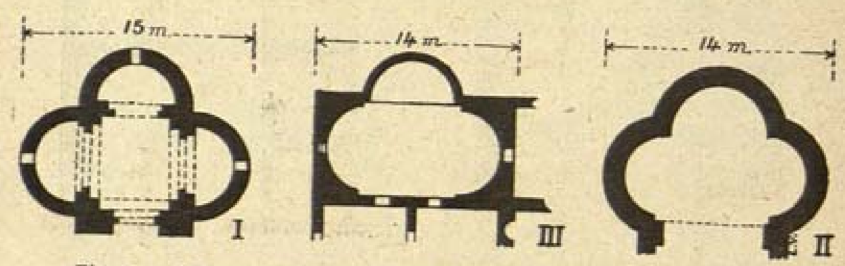


Fig. 6. — Triconques africaines : Sidi Moh. el-Gebioui (I), Dougga (II), thermes romains de Thélepte (III).

et la trichore annexée à la basilique carthaginoise de Damous-el-Karita, modestes oratoires que l'on dirait calqués sur les fameuses *cellae trichorae* des catacombes romaines, si ce n'est sur quelques salles de thermes romains plus voisins (fig. 6, III). Rien ne permet de les attribuer avec certitude à quelque date antérieure à « l'époque byzantine » qui suivit l'ère des Vandales. En Algérie les types sont plus variés. C'est tantôt la *cella* isolée,

1. Strzygowski (*Kleinasien...*, p. 220) n'ose pas proposer de date plus haute que « la première moitié du v[e] siècle ». Je ne vois pas qu'il ait publié encore la monographie spéciale de ces triconques annoncée dans *Kleinasien*, p. 137 et 220.
2. H. Saladin, *Archives des missions scientif.*, XIII, 1887, p. 34, fig. 41 ss.
3. H. Saladin, *Nouvelles archives des miss.*, II, 1892, p. 440 ss., fig. 55 et p. 525, fig. 135.

comme à Aguemmoun Oubekkar[1] (fig. 7), tantôt l'abside trilobée au bout d'un édifice de période différente, ainsi à Kherbet Bou Addoufen[2] ou à Matifou[3], tantôt enfin l'annexe baptismale ou funéraire au flanc d'une basilique, ainsi à Tébessa. Cette triconque de Tébessa (*Theveste*) est particulièrement intéressante (fig, 8). D'après M. l'architecte A. Ballu[4] ce serait une simple « chapelle funéraire », et des sépultures y ont en effet été découvertes. M. Gsell[5] a cependant l'impression plus juste d'un baptistère primitif et il le compare à celui de la basilique de Tigzirt.

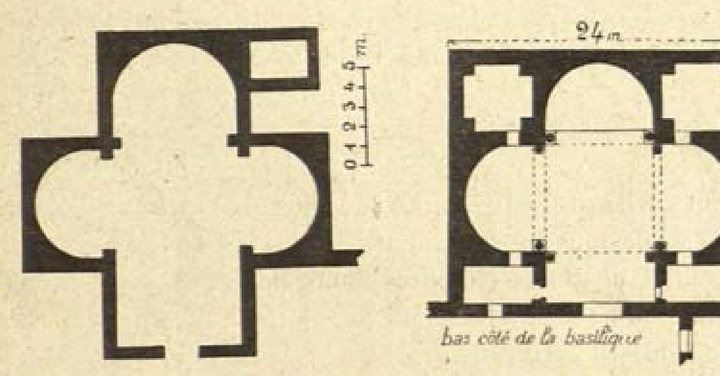


Fig. 7. — L'oratoire d'Aguemmoun Oubekkar, d'après Gsell.

Fig. 8. — La triconque de Tébessa, d'après Ballu.

Le monument de Tigzirt (fig. 9)[6], relativement bien daté du milieu du v[e] siècle, peut aider à déterminer la date plus imprécise de celui de Tébessa, dont la fondation remonterait au iv[e] siècle d'après M. Ballu, avec des remaniements ultérieurs. Des juges aussi

1. Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, II, p. 157 ss. et fig. 113; cf. p. 152.
2. Gsell, *op. laud.*, p. 185.
3. *Ibid.*, p. 226; cf. 116, n. 2.
4. Dans sa belle monographie : *Le monastère byzantin de Tébessa*, p. 27 s. et pl. II, Paris, 1897.
5. *Les monum.*, II, p. 274 s.
6. Voir P. Gavault, *Étude sur les ruines romaines de Tigzirt (Rusuccuru)*, dans la *Biblioth. d'archéol. afr.*, fasc. II, Paris, 1897, p. 6 ss., 88 ss. et fig. 1.

qualifiés que M. de Lasteyrie[1] et M. Diehl[2] proposent au contraire le milieu, voire même la fin du v[e] siècle. Cette date moyenne de 450, pour la traduire en un chiffre concret, demeure donc la plus haute qu'il soit possible d'envisager pour les triconques africaines.

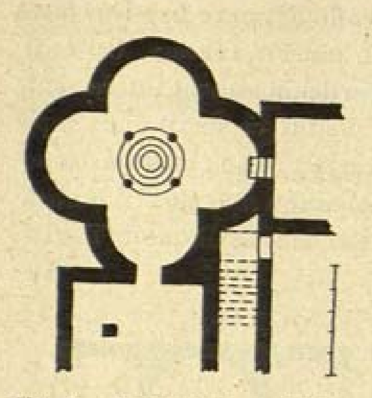


Fig. 9. — Le baptistère de Tigzirt, d'après Gavault.

En Italie, les fameux oratoires triconques des catacombes ne remontent peut-être pas aussi haut qu'on a eu d'abord une tendance à le croire. De Rossi les attribuait d'une façon générale à la fin du III[e] ou au commencement du IV[e] siècle. Celui des Saints Sixte et Cécile (fig. 10), qui était apparemment tenu pour le prototype de tous et daté du III[e] siècle, n'est plus considéré aujourd'hui comme un édifice homogène ; les deux absides latérales auraient été insérées de seconde main, probablement au IV[e] siècle, dans le mausolée primitif[3]. De la triconque monumentale que saint Paulin fit ériger à Nole et qu'il a décrite en de beaux vers, rien ne subsiste aujourd'hui[4]. Fût-elle intacte sous nos yeux, cette réalisation du programme cruciforme ou tréflé n'en résoudrait pas l'origine, à tout le moins ne serait-elle pas décisive pour faire attribuer la création de ce parti à

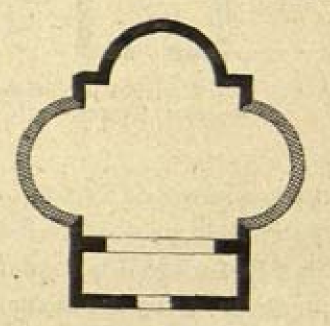


Fig. 10. — *Cella* des SS. Sixte et Cécile.

1. *L'architecture religieuse*, p. 30.
2. *Rapp. sur deux missions archéol. dans l'Afrique du Nord*, tiré à part des *Nouv. archives...*, p. 47, Paris, 1894.
3. Marucchi, *Nuovo Bullettino di arch. crist.*, XVI, 1910, p. 220.
4. Voir Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, I, p. 33 ss.

l'art occidental, car on s'accorde à reconnaître qu'après l'ère constantinienne un courant oriental intense transforma l'art religieux en Italie particulièrement et même en Gaule. Tel autre type d'église cruciforme italienne antique, Roccella di Squillace[1] je suppose, ou Sant' Abondio de Côme[2], en admettant son attribution bien hypothétique au v[e] siècle, ne prouverait rien de plus que le mausolée de Galla Placidia à Ravenne, sur lequel on reviendra tout à l'heure. En ce domaine, la discussion des influences et de l'origine du plan tréflé est donc circonscrite assez étroitement : il n'est attesté que par les *cellae cimiteriales* dans l'architecture religieuse. Une ferveur de néophyte fort inconsidérée a bien pu, récemment encore, entraîner un jeune maître allemand dans l'assez plaisant paradoxe que la triconque de Bethléem, constantinienne à son sens, ne serait que la reproduction de la *cella* de Sainte-Sotère, par « un copiste de rang inférieur »[3] : de tels solécismes n'ont pas grand'chose de commun ni avec l'archéologie positive, ni avec l'histoire de l'art chrétien. Mais si les célèbres triconques des catacombes tendent à perdre quelque chose de leur lointain archaïsme, il demeure néammoins relativement facile de les rattacher elles-mêmes à un parti usuel dans l'architecture civile des palais, thermes, forums du monde romain[4]. Les tenants de l'origine orientale auront donc à montrer en quoi serait désormais erronée la formule déjà ancienne de M. Enlart : « Les chapelles tréflées... usitées dès les premiers siècles de l'Église... ne sont que la persistance d'une sorte de plan habituel dans l'antiquité romaine »[5].

Il ne semble pas que la Grèce chrétienne archaïque ait fourni

1. Strzygowski, *Kleinasien...*, p. 221 ss. ; Bertaux, *L'art...*, p. 126 ss.
2. Rivoira, *Le origini della archit. lombarda*, I, p. 29 s.
3. Edm. Weigand, *Die Geburtskirche von Bethlehem ; eine Untersuchung zur christlichen Antike* (1911), p. 61. Cf. le compte-rendu assez sévère de Strzygowski dans la *Byzantinische Zeitschrift*, XXI, 1912, p. 344 s.
4. Quelques exemples ont été groupés naguère dans *Bethléem...*, p. 25, n. 1. Il serait facile de les multiplier.
5. Enlart, *Manuel d'archéol. française*. I. *Archit. relig.*, Paris, 1902, p. 147.

quelque attestation précise du plan tréflé qui devait y obtenir tant de vogue au moyen âge. Le plus typique exemple qui en ait été signalé dans les îles est la remarquable église crétoise de Saint-Tite, à Gortyne, qui attirait déjà l'attention de Pococke au XVIIIe siècle. Je regrette de ne connaître que de seconde main le relevé de M. l'architecte Fyfe [1]. Il semble bien que les deux grandes absides latérales soient une addition de l'ère justinienne (fig. 11). Quant au sanctuaire trilobé, s'il est tout entier de l'époque primitive, rien n'en fixe la date avec une relative précision, et le IVe siècle proposé par M. Evans sur quelques analogies structurales avec Spalato et Ba'albek est manifestement une date trop reculée.

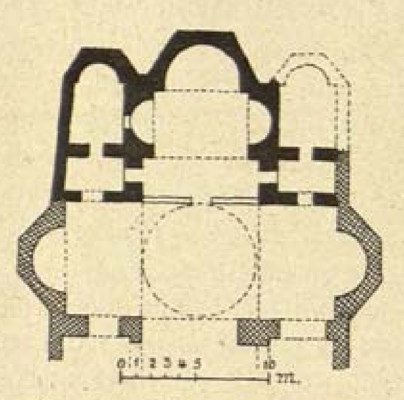


Fig. 11. — Saint-Tite de Gortyne, d'après Fyfe.

Ce circuit nous ramène donc à Constantinople, sans que nous ayons rencontré, décompte fait des oratoires romains, un seul édifice nettement chrétien de plan tréflé qui puisse être reporté avec certitude plus haut que le milieu du Ve siècle. Nulle part, au surplus, ce programme ne s'est révélé en quelque manière autochtone, ni d'une originalité assez hardie pour devenir un centre de rayonnement.

Au témoignage de l'archéologie la mieux informée à ce jour, le plan tréflé n'apparaîtrait pas à Constantinople avant le VIe siècle ; mais l'histoire s'estime cependant en mesure de remonter plus haut et M. Diehl écrivait naguère : « les textes signalent

1. *Architectural Review*, 1907, p. 60 ss. signalé par Miss Bell (*The thousand...*, p. 347, n. 2) et analysé par dom H. Leclercq dans le *Diction. d'archéol. chrét.*, s. v. *Crète*, III, col. 3033 ss. et fig. 3346. M. Millet (*L'école grecque...*, p. 60) éclaire l'origine de la fameuse église crétoise en la rapprochant de Kalender-Djami à Constantinople, église de la Vierge érigée à la fin du VIe siècle ; voir Ebersolt-Thiers, *Les égl. de Constant.*, p. 93 ss. et p^l. XXII ss.

le plan triconque à Constantinople dès le ve siècle (Théophane, a. 6005... et 6064), [1] » et il le considérait comme importé « d'Égypte ou de Syrie ». L' « exemple caractéristique » cité au siècle suivant est l'église de Saint-André, mosquée Khodja Moustapha-pacha [2], type excellent du plan en « croix inscrite, » selon la terminologie introduite avec beaucoup d'à propos par M. G. Millet [3], pour nuancer « les variétés de l'église cruciforme à coupole ». Non moins explicite que la notice de Théophane sur la réalisation d'un plan cruciforme (et triconque) sous Justin II est la description fournie par Procope de l'église des Saints-Apôtres remaniée sous Justinien. Au gré du panégyriste, il s'agirait d'une refonte intégrale et sur plan nouveau de cet édifice fondé par Constantin pour servir de sépulture à la famille impériale. En moins de trois siècles, le mausolée grandiose constantinien qui avait tant émerveillé Eusèbe [4] serait passé à l'état de minable édifice dont la ruine devenait à ce point imminente que Justinien l'aurait fait abattre pour lui substituer un monument de tout autre forme. Ce plan nouveau était constitué par le recoupement de deux axes perpendiculaires, orientés sur les points cardinaux et dont la croisée constituait une croix — ἐπὶ σταυροῦ σχήματος [5]. — Malgré l'affirmation si catégorique d'une transformation radicale, on se demandera si le zèle du chroniqueur impérial ne lui a pas fait quelque peu enfler les termes de son récit à la gloire de Justinien. Aussi bien verrons-nous par la suite que le parti

1. Diehl, *Manuel...*, p. 124, n. 3. Les textes du chroniqueur allégué font allusion, en l'année 6005 = 505, à une *litanie* accomplie, à la suite d'un prodige, ἐν τῷ Τρικόγχῳ (P. G. CVIII, col. 372) sous le règne d'Anastase Ier ; en l'an 6064 = 564, il s'agit des transformations accomplies sous Justin II aux deux églises des Saints Apôtres et de la Vierge des Blachernes transformées en triconques (*P. G.*, CVIII, col. 529). A propos de la triconque des Blachernes, Théophane note expressément : ἐποίησε τὴν ἐκκλησίαν κατὰ σταυρίου = en croix.

2. *Loc. laud.*; cf. p. 313 s. et Ebersolt-Thiers, *Les égl. de Const.*, p. 75 ss., pl. XIX.

3. *L'école grecque...*, p. 69 s.

4. *Vie de Constantin*, IV, 58 s., éd. Heikel, p. 141.

5. Procope, *Édifices*, I, 4.

les plus qualifiés pour discuter les multiples aspects de ce problème, estime que le palais inachevé n'aurait été entrepris que dans le courant du VIe siècle[1]. Sans prendre ici un parti motivé en ce débat, on retiendra seulement du différend entre les spécialistes que ce monument ne peut plus guère être produit comme une attestation « syrienne » du programme triconque antérieure au Ve siècle. Voyons si, en allongeant la liste des triconques syriennes de M. Diehl, on découvrirait quelque témoignage plus ou moins recevable à l'appui de sa thèse sur l'origine syrienne de ce parti.

L'architecture civile de Syrie présente, à coup sûr, d'excellentes applications du tracé cruciforme et du plan nettement tréflé, par exemple dans les thermes de Ṣarakh (Ḥaurân méridional)[2], le château de Quṣeir 'Amra au désert de Moab[3], la résidence épiscopale de Boṣra[4] (fig. 13, I), l'édifice appelé « palais de Trajan » par les indigènes de Boṣra[5], et le palais de Qaṣr ibn Wardân en Haute-Syrie[6]. Ce dernier exemple (fig. 13,

1. R. Brünnow, *Zur neuest. Entwickelung der Mschetta-Frage*, dans *Zeitschr. für Assyriologie*, XXVII, 1912, p. 129 ss.

2. Voir H. C. Butler, *Ancient Architecture in Syria; Publicat. of the Princeton Univ. arch. Exped. to Syria* in 1904-1905, II A 2, p. 77 ss., fig. 59 s. et XIX ss. dans l'Appendice.

3. Musil, *Ḳuṣejr 'Amra*, plan d'ensemble. Le monument date du VIIIe s.; cf. Migeon, *R. B.*, 1914, p. 398 ss.

4. Butler, *Anc. arch.*, II A 4, p. 286 s. fig. 248 et 253. L'édifice, qui se classerait aussi bien à l'architecture religieuse, est cité sous la rubrique civile à cause de la commodité du rapprochement qui s'impose entre ce *palais* et les autres dont il va être aussitôt question.

5. Butler, *op. laud.*, p. 259 s., fig. 229 et pl. XII.

6. Butler, *op. laud.*, II B 1, pp. 26-45; cf. pour la date Prentice, *ibid.*, III B 1, p. 40 s. Contre M. Strzygowski faisant dériver ce palais de l'école architecturale d'Antioche, M. Butler et plus récemment M. Millet (*L'école grecque...*, p. 218 s.) ont clairement établi que Qaṣr ibn Wardân est issu directement de Constantinople. Butler estime très justement d'autre part (*op. l.*, II A 4, p. 219) qu'à Boṣra les édifices chrétiens ou païens relèvent beaucoup plus des traditions classiques gréco-romaines que d'une technique locale. Quelle que soit la date précise du palais épiscopal de cette ville, on ne pourrait donc nullement le présenter comme un type *syrien* du plan tréflé. Il a d'ailleurs lui-même le prototype le plus net dans l'édifice voisin, dit « palais de Trajan », que Butler n'hésite pas à rattacher à l'époque romaine, admettant même la possibilité d'une date aussi haute que le second siècle (*l. l.*, p. 260).

II) est daté avec une relative précision, le palais ayant été achevé en 564. L' « évêché » de Boṣra est apparemment contemporain de la cathédrale, par conséquent de 512 environ. Ni l'un

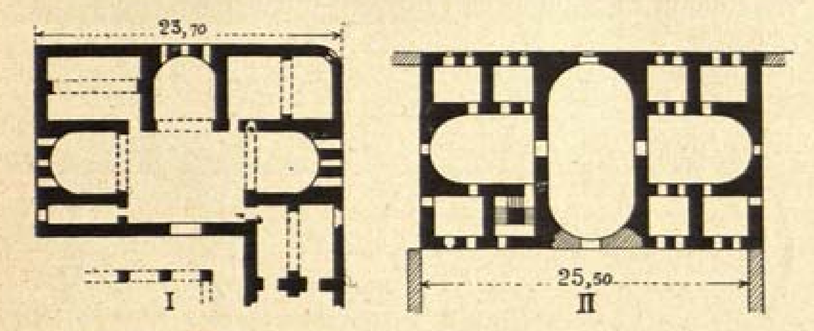


Fig. 13. — Triconques byzantines de Boṣra et de Qaṣr ibn Wardân.

ni l'autre ne prouvent dès lors grand'chose en faveur de l'origine syrienne de ce programme architectural. Par cette voie on est donc ramené, avec les meilleures vraisemblances, au thème déjà passablement familier dans l'architecture romaine (fig. 14), ainsi qu'on l'a déjà noté à propos des triconques de l'Italie et de l'Afrique du Nord.

Chemin faisant, la discussion sur l'origine du plan tréflé se

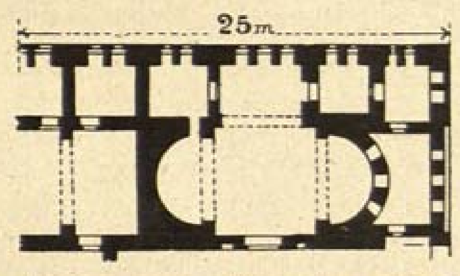


Fig. 14. — Triconque romaine à Bosra. Le « palais de Trajan ».

complique parfois d'éléments parasites. Dans son étude sur « l'art arabe antéislamique » M. Dussaud, par exemple [1], en

1. *Les Arabes en Syrie...*, p. 42 s.

quête d'analogies pour le programme triconque du palais de Mschatta, le rapproche d'un édifice romain de Qanâwât, dans lequel il trouve l'interprétation structurale du fameux τρίκογχον σίγμα d'une inscription de Boṣra si fréquemment alléguée[1]. D'après lui, un *sigma* triconque « était une abside

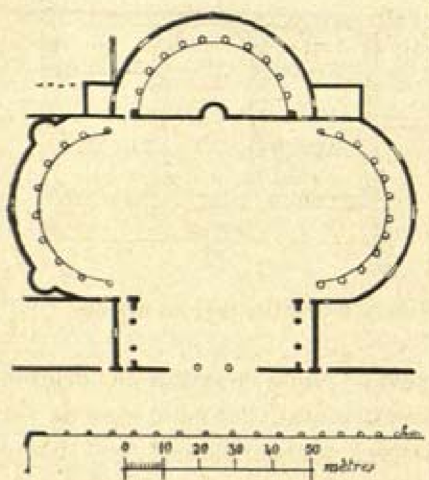


Fig. 15. — Le portique triconque de Tibur.

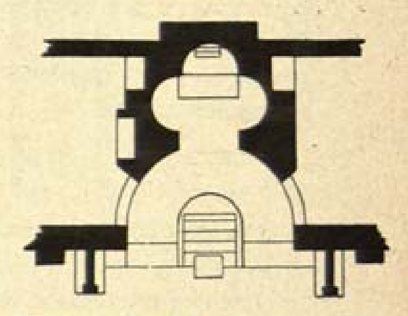


Fig. 16. — La trichore de Flousiyeh, d'après Clédat.

munie de trois niches ». A le concevoir de la sorte, il serait évidemment possible d'en multiplier les exemples. Ce dispositif toutefois n'a plus rien de commun avec le programme architectural qui nous occupe, et qui suppose des éléments organiques distincts, groupés dans l'ordonnance

1. Waddington, *Inscr. de la Syrie*, n° 1913. Le *sigma* est interprété assez communément comme un portique, ainsi désigné à cause de son analogie avec la forme lunaire de la lettre C; cf. Du Cange, *Glossar*..., II, 1365, qui cite un portique de cette forme à Constantinople. Au lieu d'une simple abside à triple niche comme l'offre le temple (?) romain du second siècle à Qanâwât (cf. De Vogüé, *Syrie centrale*; *Arch.*, I. p. 59 s. et pl. 19; Butler, *Amer. arch. Exped.*; II. *Archit.*, p. 357 ss. et fig. 126), il eût semblé déjà préférable de rappeler tel ou tel édifice où la galerie d'un portique se trouve effectivement en relation avec *trois* niches, par exemple au Nymphée d'Ammân (Butler, *Anc. arch.*, II A 1, fig. 38), ou dans le hall à statues d'Hiérapolis (Humann, *Altertümer von Hierapolis*, Berlin, 1898, p. 13, fig. 11 s.) et maints autres semblables. La meilleure analogie paraît cependant encore être le grand portique à triple hémycycle en relation avec le temple des Dioscures (?) dans la villa d'Hadrien à Tibur (fig. 15).

structurale d'un plan. De quelque façon que doive s'interpréter graphiquement le τρίκογχον σῖγμα de l'inscription de Boṣra, ce *portique* daté de 488 de notre ère n'éclaire pas beaucoup l'origine du parti.

Dans l'architecture religieuse syrienne, la triconque de Deir Dozy (cf. fig. 12) ou le plan cruciforme trouvait des répondants assez peu multipliés. On a en mémoire, pour ne citer que les édifices demeurés plus ou moins debout, la trichore annexée à l'une des églises de Flousiyeh (Ostracine), à la frontière d'Égypte [1] (fig. 16), et une église de Rouḥeibeh au Négeb (fig. 17), difficilement antérieures à la fin du ve siècle, la crypte de l'église du Puits de la Samaritaine à Naplouse (fig. 18), probablement aussi de la seconde moitié du ve siècle, peut-être encore une église de la Vierge à Mâdabâ, de même époque, mais de plan beaucoup moins net [2], et certains groupes d'absides en relation avec une basilique à Boṣra [3].

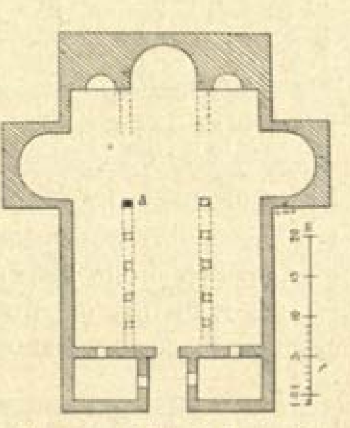


Fig. 17 — Église de Rouḥeibeh.

A cette documentation archéologique, nous venons ajouter le type le plus caractéristique : la vieille église de Saint-Jean-Baptiste à Jérusalem, demeurée trop longtemps enfouie dans un oubli injustifié. Ce type est en même temps le plus ferme-

1. J. Clédat, *Fouilles à Khirbet el-Flousiyeh* dans *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, XVI, 1916, p. 32, fig. 21 et pl. III.

2. Cf. le schéma de *Rev. bibl.*, 1892, p. 639, ou le plan de Bliss, *Quart. Stat.*, 1895, p. 208. Le petit monument, « mausolée ou baptistère », d'Ak Kalé en Cilicie, publié par Miss G. L. Bell (*Rev. arch.*, 1906, I, p. 398-402 et fig. 4) peut, à la rigueur, être rattaché à cette même série. Une abside doit maintenant être restaurée dans ce plan, d'après la correction de Miss Bell, *The thousand...*, p. 340, n. 2.

3. Butler, *Anc. architect.*, II A 4, p. 269 s., fig. 236 et 239, quoique leur origine chrétienne ne soit pas évidente.

ment daté, si nous avons correctement interprété les indices qui le rattachent à l'ère eudocienne à Jérusalem, étroitement limitée entre les années 450 et 460. Serait-il téméraire d'ajouter que c'est actuellement le témoin archéologique chrétien *le plus ancien* du plan tréflé à travers l'Orient tout entier? Cette conclusion ne serait évidemment pas pour déplaire aux partisans de l'origine syrienne de ce tracé.

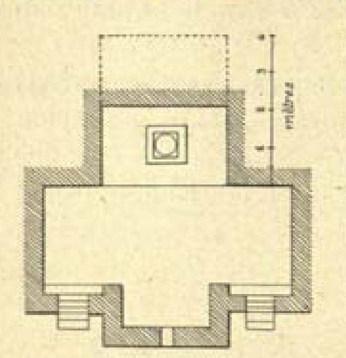


Fig. 18. — Naplouse. Crypte de l'église de la Samaritaine.

Avant de considérer l'église en question comme une attestation exclusivement palestinienne du plan triconque et pour lui restituer son exacte portée artistique, il faut néanmoins se demander si elle ne procéderait pas plus ou moins en droite ligne de Byzance, quelles que soient les sources lointaines où Byzance même aurait puisé ce programme. Un curieux texte de Codinus caractérise le sanctuaire

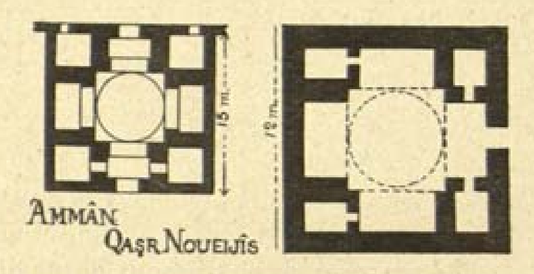


Fig. 19. — D'après le *Survey of Eastern Palestine.*

du Précurseur érigé à Constantinople en 394 par une couverture en dôme avec plusieurs conques absidales[1]. Malgré ce

1. Codinus, *Des édif. de C. P.*; *P. G.* CLVIII, col. 592 : Ὁ δὲ Πρόδρομος ὁ στρογγυλόστεγος (*cod. reg.* addit : ὁ ἔχων τὰς κόγχας) ἐκτίσθη παρὰ Θεοδοσίου τοῦ μεγάλου, ὅτι ἐπὶ ἡμερῶν αὐτοῦ ἤχθη ἡ τιμία κάρα τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν πόλιν. Cf. Du Cange, *Glossar. med. et inf. Graecit.*, II, 1466. A la vérité, ces détails pourraient n'être applicables qu'à la restauration de Justinien (Procope, *Édi-*

qu'il a de flou au point de vue techniqne, ce renseignement ne laisserait pas que d'évoquer assez bien une triconque à coupole centrale. Et sans doute n'est-il pas accidentel que ce parti ait été choisi entre tous pour ériger un sanctuaire du « Baptiste ». Dès les premiers jours du christianisme, la théologie apostolique et les beaux développements de saint Paul[1] avaient vulgarisé, dans la pensée chrétienne, la notion que l'efficacité du baptême est fondée sur la mort et l'ensevelissement du Christ. Le fidèle était incorporé à l'Église par l'imposition du « signe » ; en d'autres termes il était baptisé par le signe de la Croix accompagnant le rite purificateur. Dès lors, rien d'étonnant à ce que le tracé cruciforme ait été spontanément adopté dans la construction des premiers baptistères monumentaux et jusque dans les piscines, plus tard les simples cuves baptismales[2]. Que l'idée ait été en germe dans les édifices à plan central familiers à l'architecture romaine, il n'avancerait à rien de le contester. De même en effet que, sans quitter le domaine palestino-syrien, le mausolée de Qaṣr

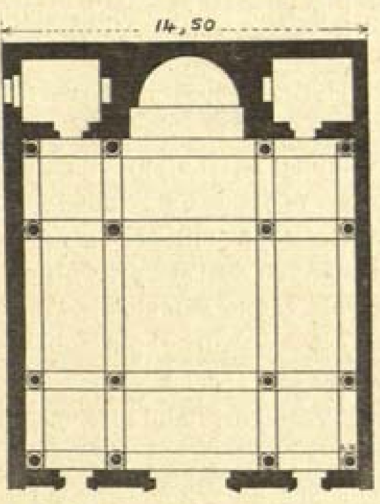


Fig. 20. — Prétoire de Mousmyeh, d'après de Vogüé.

fices..., I, 8). On se demandera pourtant si le chroniqueur n'aurait pas donné à sa notice une tournure différente s'il n'avait eu l'intention d'assigner précisément à la fondation théodosienne primitive les particularités explicites — coupole et absides multiples — qu'il enregistre.

1. *Ep. aux Rom.* VI, 3 ss. Cf. Lagrange, *in loc.* et la « Note sur le baptême », *ibid.*, p. 149 s.

2. Le jour où l'on possèderait l'attestation archéologique assez ferme que le plan tréflé fut le thème architectural préféré pour les baptistères monumentaux, les spécialistes de la symbolique chrétienne le mettraient peut-être en relation avec les fameuses controverses dogmatiques sur la Trinité.

Noueidjîs (fig. 19), le prétoire de Mousmyeh, (fig. 20), au IIe siècle, demeurent des prototypes saisissants de l'église à croix inscrite, certain élément du prétoire d'Oumm el-Djemâl (Ḥaurân méridional), je suppose[1], daté de 371 de notre ère, prouve bien que le thème de la croix apparente n'était pas étranger aux constructeurs profanes tout imbus des traditions romaines (fig. 21). On a toutefois l'impression que ce programme technique, accidentellement usité jusqu'alors, a été puissamment vivifié par l'idée chrétienne qui s'en est emparée de bonne heure parce qu'il se prêtait mieux que tout autre à traduire symboliquement la foi triomphante. Il se prêtait excellemment, d'autre part, sous la forme nuancée du trèfle ou du quatre-feuilles, à la liturgie baptismale primitive, ainsi que l'a très justement fait ressortir naguère M. de Lasteyrie[2]. Rien n'est donc plus naturel que de le voir adopter quand il s'agissait d'ériger un sanctuaire de Saint-Jean-Baptiste, puisqu'il était l'expression la plus concrète de son rôle spécial, en même temps qu'un glorieux *martyrium* du Précurseur. Celui qu'Eudocie fit ériger à Jérusalem vers 450 est encore sous nos yeux ; mais la notice de Codinus ne suggère-t-elle pas que, plus d'un demi-siècle auparavant, une pensée analogue avait guidé les architectes de Théodose le Grand quand ils eurent à construire un sanctuaire du « Baptiste » à Constan-

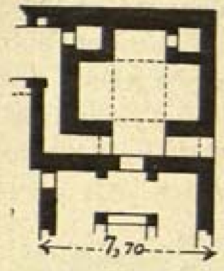


Fig. 21. — Plan cruciforme à Oumm el-Djemâl, d'après Butler.

1. Voir Butler, *Ancient Archit. in Syria*, III A 3, p. 161 ss. et fig. 141 s. C'est sans doute par quelque survivance des mêmes traditions que le thème cruciforme se retrouve en des édifices arabes, par ex. à Boṣra (Butler, *op. l.*, II A 4, fig. 265.

2. *L'archit. relig.*, p. 120 ss. Cf. Rogers, *Baptism and christian archaeology*, dans *Studia biblica*, V, p. 316 ss., Oxford, 1903, et surtout les articles *Baptême* et *Baptistère* du *Diction. d'arch. chr.* de dom F. Cabrol. Un très curieux dessin de Sangallo (cf. Rivoira, *Le origini...*, II, fig. 131) montre le double parti tréflé et quadrifolié mis simultanément en œuvre dans un « Groupe de rotondes thermales », à Baïes, au second siècle.

tinople, pour abriter son « chef vénérable » qui venait d'y arriver ?

Une église triconque, ou de plan tréflé, à Constantinople avant la fin du IVᵉ siècle, n'est évidemment pas pour nous étonner plus qu'une église en forme de croix proprement dite, simple nuance, nous dit-on, du même parti. Qu'une église en croix ait existé ou n'ait pas existé dans la capitale dès le temps d'Arcadius, il n'importe ; toujours est-il qu'un architecte impérial était en mesure d'en établir le plan : nous en trouvons la preuve dans un passage fort explicite de la *Biographie de saint Porphyre de Gaza* par son disciple Marc diacre. Marc raconte, en effet, que le jour où le saint évêque avait voulu, avec le patronage d'Eudoxie et grâce aux largesses impériales, substituer un monument chrétien au temple de Marnas, dans sa ville de Gaza, un *magistrianos* lui avait apporté de Constantinople l'épure complète d'une « église en forme de croix », et il en avait confié l'exécution à l'architecte Rufin d'Antioche[1]. Le thème cruciforme n'était donc pas inconnu aux architectes de la capitale autour de l'an 400, et M. Diehl, d'ailleurs après Strzygowski, n'aurait-il pas eu l'impression très juste des faits en parlant incidemment de « l'église en forme de croix des Saints-Apôtres » bâtie par Constantin? Puisqu'il s'agissait d'ériger un mausolée pour la dynastie impériale, et que ce parti avait par ailleurs de lointaines attaches avec l'architecture funéraire des temps hellénistiques, le nouveau monarque chrétien pouvait-il faire choix d'un thème plus apte à symboliser la victoire de la Croix et les espérances sublimes que cette victoire

1. Marc diacre, *Vie de Porphyre*, ch. 75, éd. Teubner, p. 62 : Ἐν ὅσῳ δὲ καθαίρεται ὁ τόπος καταλαμβάνει μαγιστριανὸς ἐπιφερόμενος βασιλικὰς ἐπιστολὰς τῆς ἀειμνήστου Εὐδοξίας..... Ἦν δὲ ἐν ἄλλῳ χάρτῃ ἔσωτην τῶν γραμμάτων τὸ σκάριφον τῆς ἁγίας ἐκκλησίας σταυροειδές... Les lettres impériales enjoignant de se conformer strictement au plan, la suite du récit (c. 78, p. 65) nous montre l'architecte copiant le tracé sur le sol, dans la cérémonie de fondation : Οὗτος (Rufin) λαβὼν γύψον ἐσημειώσατο τὴν θέσιν τῆς ἁγίας ἐκκλησίας κατὰ τὸ σχῆμα τοῦ πεμφθέντος σκαρίφου ὑπὸ τῆς θεοφ. αὐγούστης Εὐδοξίας. Voir à ce sujet Abel, *Marc diacre*..., dans *Conférences de Saint-Étienne*, I, 1910, p. 264.

autorise même à l'encontre de la mort? L'affirmation grandiloquente de Procope sur la transformation radicale de l'église par Justinien devient par conséquent de plus en plus suspecte. Et voici d'ailleurs un indice archéologique apparemment plus suggestif encore de la vraie forme du célèbre mausolée constantinien. On a maintes fois décrit, jamais pourtant avec plus d'élégante précision et de charme que M. Diehl, ce mausolée de Galla Placidia, à Ravenne, « qui est peut-être ce que l'art chrétien du ve siècle nous a laissé de plus exquis[1] », grâce à la somptuosité de sa décoration en mosaïque. On chercherait en vain une réalisation plus harmonieuse et plus caractéristique du programme cruciforme que dans ce petit monument (fig. 22), qu'une fille, sœur et mère d'empereurs avait fait ériger pour sa sépulture et celle des princes ses enfants, dans cette ville où elle fut établie en souveraine pendant vingt-cinq ans. Bien que située sur la rive occidentale de l'Adriatique, Ravenne a toujours été considérée comme tributaire de l'Orient ou de Byzance dans le domaine artistique et l'on n'y a jamais cherché d'éléments originaux[2]. Quand la fille de Théodose le Grand eut la pensée de préparer, pour elle et pour les siens, dans sa petite capitale, une sépulture princière, pouvait-elle la concevoir sous une forme plus imposante ou mieux adaptée que celle du

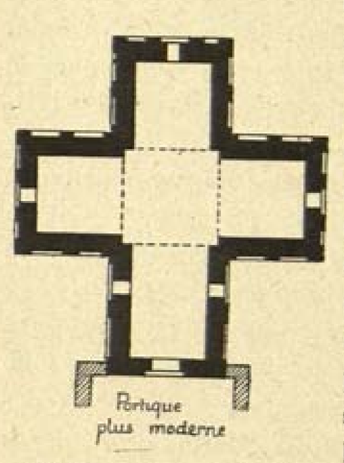


Fig. 22. — Le mausolée de Galla Placidia.

1. Diehl, *Manuel...*, p. 109; *Ravenne*, dans *Les Villes d'art*, Paris, 1907, p. 28.
2. M. Diehl (*Manuel...*, p. 108) place Ravenne sous l'influence directe de « l'art syrien, dont Antioche était la métropole ». Sans aborder la question d'ensemble, on rappellera seulement que ni la métropole ni la province de Syrie ne nous ont conservé de monument apte à expliquer le mausolée de Galla Placidia, où Strzygowski (*Orient oder Rom*, p. 19) voyait déjà une imitation du mausolée constantinien.

mausolée impérial de Constantinople ? Cette très vraisemblable imitation se produisait vers 450.

Or c'est précisément dans ce même temps qu'une autre *Augusta*, Eudocie disgraciée, fuyant Constantinople, venait abriter son infortune à Jérusalem. Lorsqu'elle entreprit d'y ériger, parmi tant d'autres édifices, un sanctuaire de Saint-Jean-Baptiste, on concevrait facilement qu'elle l'ait ordonné sur le même plan que celui dont s'enorgueillissait la cité impériale depuis un demi siècle. Et ainsi, dans le temps même où l'idée fondamentale du plan cruciforme aurait passé de Constantinople en Occident, Constantinople encore aurait directement inspiré, au cœur de la Palestine, cette autre application du même parti architectural qui est un type si excellemment représentatif du plan tréflé. Ni le mausolée cruciforme de Ravenne, ni le *martyrium* triconque de Jérusalem ne sont à concevoir comme des copies aussi serviles que l'église en croix de Gaza d'après la narration de Marc diacre ; l'un et l'autre dérivent des monuments de Byzance à la façon dont la Madeleine de Paris sort d'un temple grec. Jamais aucun programme nouveau par son ordonnance, son harmonie, ses combinaisons structurales et son adaptation plus heureuse aux institutions et aux exigences du moment n'a été spontanément créé, de toutes pièces et en un seul jour, par un artiste de génie ; moins encore a-t-il pu éclore par décret d'une volonté fastueuse et omnipotente.

Mais pour que s'épanouisse la conception géniale capable d'arracher la pratique architecturale aux routines traditionnelles et à l'évolution lente que lui imprime son adaptation à des conditions diversifiées par les milieux où il est pratiqué, il faut un concours de circonstances mieux réalisables dans une brillante capitale qu'au fond de quelque province écartée et plus ou moins limitée dans son développement esthétique par la pénurie de ses ressources matérielles. Telle est la perspective dans laquelle Byzance, au temps constantinien, pourrait être envisagée comme le principal foyer de l'architecture chrétienne, voire même la patrie de certains programmes nouveaux,

à condition de ne lui attribuer ni originalité créatrice absolue, ni exclusivisme factice, mais de lui appliquer le discernement judicieux que suggérait naguère M. L. Bréhier[1]. On conçoit que si, au milieu du v[e] siècle, Ravenne et Jérusalem puisent à une source commune l'inspiration de leurs thèmes cruciforme et tréflé, l'influence de cette même source ait pu s'exercer dans les deux Empires, des confins reculés de l'Anatolie jusqu'en cette Afrique lointaine, où la colonie monastique de Tébessa dotait sa basilique d'un baptistère primitif à peu près contemporain et très étroitement apparenté au type de Saint-Jean-Baptiste à Jérusalem. Ainsi entendu, le rayonnement de Byzance, aux origines de l'art chrétien, expliquerait les analogies qui demeurent perceptibles dans l'évolution très variée du programme cruciforme. Ces analogies sont parfois, en effet, singulièrement impressionnantes et semblent bien autoriser à rapprocher les uns des autres — du moins par leur ordonnance — des monuments aussi éloignés dans l'espace, sinon dans le temps, que la cathédrale d'Etchmiadzin[2], la chapelle Saint-Satyr à Milan[3] et l'église carolingienne de Germigny-des-Prés[4], applications plus développées d'un parti fréquent dans les anciens baptistères[5].

Mais je n'aurai garde, en développant imprudemment ces déductions qui ne sont plus du tout de ma compétence, de me départir du but très déterminé de cette note. Elle prétendait seulement serrer d'un peu plus près la discussion relative aux origines du plan tréflé. Ce serait fortune si les lacunes de cette rapide enquête, ou quelques solécismes historiques ou archéo-

1. *A propos de la question « Orient ou Byzance? »*, dans la *Byz. Zeitschr.*, XXII, 1913, pp. 127 ss.

2. Diehl, *Manuel...*, p. 316 s., fig. 160.

3. Rivoira, *Le origini d. archit. lombarda*, p. 272, fig. 352.

4. De Lasteyrie, *L'arch. relig.*, p. 143 ss., fig. 128; cf. p. 178.

5. *Orthodoxes* à Ravenne, Tigzirt en Afrique, Venasque en Gaule, peut-être aussi Saint-Jean à Poitiers, qu'on trouvera tous groupés dans le beau livre de M. de Lasteyrie. D'après MM. Ebersolt et Thiers (*Les égl. de Const.*, p. 258, n. 7), le plan tétraconque ne serait attesté qu'assez tard à Constantinople.

logiques fixaient l'attention d'un maître et lui devenaient l'occasion d'élucider un sujet de si réel intérêt dans l'histoire de l'architecture chrétienne.

Jérusalem. École biblique et archéologique,
août 1919.

L. H. VINCENT.

LE TRÉSOR DES FINS D'ANNECY

Ce trésor, qui renferme une pièce de grande importance, est encore inédit[1]. Nous en donnons ici la description complète, grâce à la bienveillance de M. Cartier, directeur général du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, qui, après avoir eu le mérite d'en discerner l'intérêt et de l'acquérir pour nos collections municipales, a bien voulu renoncer à l'étude qu'il projetait lui-même et nous permettre de nous substituer à lui.

⁂

La découverte.

La parcelle 388 des Fins d'Annecy[2], qui borde l'avenue des Iles, a livré à plusieurs reprises des restes antiques. En y faisant construire en 1909[3] une maison et un atelier, son propriétaire, M. André Germain, y mit au jour l'amorce d'un mur, les traces d'une route (pavé, bordé de deux énormes pierres de trottoirs) et divers fragments de poteries.

En 1912, de nouvelles fouilles livrèrent un mur de maison avec le seuil formé d'une grosse pierre, une dalle de foyer, des fragments de poteries et d'autres petits objets mobiliers datant du IIIe siècle[4]. La même année surgissait le trésor dont

1. Il a été signalé seulement : *Musée d'Art et d'Histoire, Compte-rendu pour 1913* (1914), p. 27-30; *Rev. arch.*, 1915, I, p. 323-4 ; Leroux, *Rev. savoisienne*, 1914, p. 165; Deonna, *Les Croyances religieuses et superstitieuses de la Genève antérieure au Christianisme*, Bulletin de l'Institut National Genevois, XLII, 1915, p. 240, 242, 250, 252.
2. Marteaux-Le Roux, *Boutae*, plan général.
3. *Ibid.*, p. 107, n° 388.
4. *Ibid.*, p. 319-20.

il va être question. En 1913, ce furent encore quelques fragments céramiques et de menus objets[1].

La route mentionnée traversait la parcelle du S. au N., unissant la voie de Boutae à Casuaria à celle de Boutae à Genava. Elle passait devant un quartier de maisons, dont la parcelle 391, contigüe au N.E. à la parcelle 388, a révélé de nombreux témoins[2]. A la limite des parcelles 388 et 391, elle rencontrait à angle droit une autre voie pavée, qui, tracée approximativement de l'E. à l'O., la joignait à une autre voie parallèle. C'est à ce croisement qu'en mai 1912 M. Germain rencontra, à $1^{m},70$ de profondeur, au point marqué sur le plan par une croix, une large tuile à rebords[3], sous laquelle étaient réunis les objets suivants :

quatre monnaies,
trois épingles d'argent,
deux bagues,
deux statuettes,
une patère.

La patère retournée protégeait elle-même les autres pièces[4].

Le Musée de Genève a encore acquis en 1913 de M. Germain les pièces suivantes, provenant de ses fouilles[5] :

6799. Petit couteau à soie en fer.

6801. Quatre fragments de poterie sigillée, dont trois avec marques de potiers.

6802. Deux fragments de poterie peinte.

Le plan que nous donnons[6] (fig. 1) précise mieux que toute

1. *Rev. savoisienne*, 1915, p. 70 sq.

2. *Boutae*, p. 89, plan ; p. 84 sq., liste des objets trouvés dans cette parcelle.

3. Un autre enfouissement des Fins d'Annecy, comportant des restes de statues de bronze, était aussi protégé par une tuile, *Boutae*, p. 44 sq. ; une tuile fermait le vase du trésor I des Fins (au Musée de Genève).

4. Signalons un vase d'argent trouvé récemment aux Fins d'Annecy, bol apode orné de reliefs (trident de Neptune, foudre de Jupiter) et de l'inscription gravée : Optimus maximus, *Rev. savoisienne*, 1917, p. 111.

5. *Rev. savoisienne*, 1915, p. 70-1 (fouilles de 1913).

6. Un procès-verbal de la trouvaille, daté du 15 avril 1913, et légalisé par le commissaire de police d'Annecy, est conservé au Musée de Genève.

description l'emplacement où fut trouvé le trésor, sa situation par rapport aux voies pavées et aux autres constructions des parcelles 388 et 391.

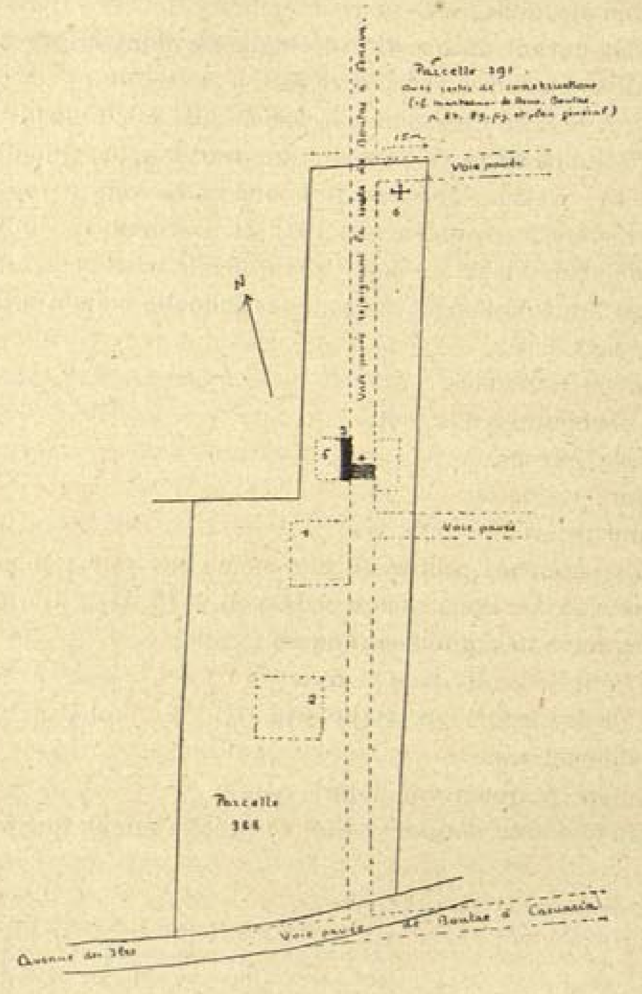


Fig. 1. — Plan de la parcelle 388 de Boutae (d'après Marteaux-Le Roux, *Boutae*) ; la croix indique l'emplacement du trésor.

*
* *

La date de l'enfouissement.

Les monnaies sont les suivantes :

6798. Monnaie de bronze de Tibère (14-37).

6795. Monnaie d'argent de Marc-Aurèle (140-180).

6796. Monnaie en cuivre argenté de Maximin (235-238).

6797. Monnaie en cuivre argenté de Gordien III (238-244).

Ces quatre pièces isolées ne devaient pas avoir, pour leur propriétaire qui les joignit aux objets précieux de son trésor, une valeur monétaire : dans ce cas, n'en eût-il pas laissé davantage, ou ne les eût-il pas toutes emportées? Elles étaient plutôt pour lui des souvenirs, ou des talismans, comme la pièce percée suspendue à un collier du trésor de Saint-Genis, comme l'obole funéraire déposée dans une tombe des Fins d'Annecy. Les monnaies anciennes étaient recherchées à cette intention, et les princes en distribuaient à titre honorifique, ou dans les fêtes publiques. A l'occasion des Saturnales, Auguste répartit au peuple, entre autres dons, des monnaies à vieilles effigies, et même des monnaies étrangères[1]. C'est ce qui explique pourquoi ces quatre pièces s'échelonnent sur une durée de plus de deux siècles. Toutefois la plus récente peut fournir un terme chronologique.

Les enfouissements de trésors gallo-romains dans ces contrées ont eu lieu presque tous au IIIe siècle de notre ère, lors des fréquentes invasions barbares[2] En 256, les Alamans ravagent la Gaule, et ce serait, pense-t-on, la cause déterminante des cachettes de Saint-Genis, Vandœuvres, Monzier, Sévrier etc.[3] ; Boutae est saccagée[4]. En 268-70, Tetricus dévaste

1. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, I, p. 769-70. Sur les monnaies talismans, cf. plus bas.

2. Sur ces cachettes, cf. entre autres Toutain, *Le caractère sacré de certains trésors de monnaies celtiques et de monnaies romaines*, Pro Alesia, 1918, IV (liste de ces trésors en Gaule).

3. *Boutae*, p. 486.

4. *Ibid.*.

la Viennoise, et ce sont les dépôts de Landecy, Tully, Anglefort, Mont de l'Épine, Montcel[1]. Boutae, qui commence à se relever de ses ruines vers 274, est de nouveau pillée en 277; c'est alors que ses habitants cachent les trésors de 4200 et de 10700 pièces[2]; ailleurs ce sont les cachettes de Sillingy, Saint-Jorioz, Marlens, Genève, Cruseilles etc.[3]. En 285, la révolte des Bagaudes[4]; en 298-301, une nouvelle invasion d'Alamans[5] produisent mêmes effets. Au IVe siècle, les malheurs ne cessent de fondre sur le pays. C'est, en 357, une invasion de Lètes dans la vallée du Rhône, à laquelle les habitants de Bredannaz (Duin)[6] soustraient leurs richesses. En 394, c'est l'abolition officielle du paganisme; les temples de Boutae sont démolis et les rites païens auxquels servait la patère du trésor des Fins sont abolis. On ne peut du reste descendre si bas, et l'on admettra que l'enfouissement eut lieu dans la seconde moitié du IIIe siècle, peut-être en 259 ou en 277.

Voulant soustraire aux pillards ses objets précieux, le propriétaire les cacha en un lieu facile à retrouver, au croisement de deux voies, soit directement dans le sol, soit dans quelque construction à laquelle pourraient se rapporter les restes de béton signalés en ce point[7]. Soigneusement il réunit les statuettes, les épingles, les monnaies, sous la patère renversée, et recouvrit le tout d'une large tuile protectrice. Il ne revint pas les chercher. Périt-il dans la tourmente de l'invasion? Fuyard, ne put-il retourner à Boutae? Nous aimerions connaître les circonstances précises qui nécessitèrent l'enfouissement de tant de trésors à cette époque, et le sort des malheureux propriétaires qui nous les ont légués bien à contre-cœur.

1. *Boutae*, p. 487.
2. *Ibid.*, p. 42, 488; 58.
3. *Ibid.*, p. 488.
4. *Ibid.*, p. 488-9.
5. *Ibid.*, p. 489-90.
6. *Ibid.*, p. 492.
7. Cf. le plan donné plus haut.

Nous ne sommes point aussi bien renseignés que pour le trésor de Boscoreale ; lors de l'éruption du Vésuve, un serviteur rassembla à la hâte les objets précieux de son maître, les cacha dans une cave de la villa, au fond d'un réservoir à vin ; il demeura pour les garder, mais, surpris par les cendres, il fut muré dans son asile, asphyxié par les gaz, et son squelette trouvé près du trésor témoigne encore de sa fidélité [1].

Je songe à deux époux, vivant dans un honnête aisance. Lui, chef de famille, employait pour les libations du culte domestique la belle patère d'argent, dont sans doute il était fier ; elle, fichait dans sa chevelure les longues épingles, décorait sa table de toilette des petites statuettes de Vénus et de Satyrisque, et passait à ses doigts les deux bagues, dont les dimensions semblent convenir à une main féminine. Tous deux groupèrent à la hâte sous la tuile ces objets qui leur étaient chers, avec les monnaies talismans, emportant sans doute dans leur fuite leur fortune liquide.

⁂

La date des objets du trésor.

Si l'enfouissement eut lieu dans la seconde moitié du IIIe siècle, les objets eux-mêmes ne sont pas tous de la même époque. Les deux bagues, simples et sans art, ne sont pas antérieures aux deux monnaies de Maximin et de Gordien III. Mais les statuettes, les épingles ne sont pas l'œuvre d'orfèvres du IIIe siècle, à la technique déjà dégénérée, et remontent sans doute au IIe siècle. M. Cartier nous fait observer qu'il y a une grande différence de style et de technique entre la Vénus et le Satyrisque. La première rappelle beaucoup les mauvais bronzes gallo-romains ; le second, au contraire, est l'œuvre d'un habile orfèvre italien ou alexandrin. Il y aurait entre les deux œuvres plutôt une différence de main qu'une différence d'époque. Quant à la patère elle-même, on indiquera plus loin

1. *Mon. Piot*, V, 1899, p. 29-30.

les motifs qui obligent à la dater des dernières années du Ier siècle avant, ou du début du Ier siècle après J.-C. Il s'est donc écoulé, entre la fabrication des pièces les plus anciennes et l'enfouissement, un intervalle de plus de deux siècles. Quelle fut leur histoire ? Sont-elles demeurées dans la même famille de génération en génération, ou ont-elles passé de main en main ? Nous ne le saurons jamais, mais nous pouvons constater le soin que l'on avait de ces objets de parure et des ustensiles religieux.

⁂

Bagues.

I. 6793. *Anneau* plat en argent, montrant dans un rectangle en pointillé l'inscription ΛITIV, qui, renversée par l'impression, donne VITIΛ, *Vitia*. Diam. int. $0^m,016$.

Vitia est un nom propre de femme, dont on connaît des exemples ; ce pourrait être celui de la propriétaire de la bague, celle-ci convenant, on l'a dit, à un doigt féminin. Les noms propres sur les bagues, le plus souvent au génitif, en particulier quand, inversés sur l'anneau, ils devaient être imprimés en sens normal sur le cachet dont ils assuraient la possession [1], sont parfois aussi au nominatif [2]. Le nom de Vitalis, celui du possesseur de la patère de Reignier, témoigne de la fréquence, dans cette région, de noms propres où entrent en composition les mots *vita*, *vivere*.

Cependant une autre explication est possible. On aimait à graver sur les bagues, non seulement un symbole talismanique, mais aussi des inscriptions protectrices, assurant la vie, la santé, le bonheur. « Vive, vale », disait le Romain à celui dont il prenait congé. « Vivas [3], vivas dium, vita, da vita, ave vita », etc., répètent les bagues à l'envi [4]. « Vivas in Deo,

1. Henkel, *Die römischen Fingerringe der Rheinlande*, p. 321.
2. *Ibid.*, p. 321.
3. Cf. graffito de *Boutae*, Marteaux-Le Roux, *op. l.*, p. 40.
4. Sur ces diverses formules, et d'autres encore, où entre le mot de vie, cf. Henkel, *op. l.*, table, s. v., p. 369 ; Le Blant, *750 inscriptions de pierres gravées*, n° 27 sq.

vivas in pace », diront à leur tour les chrétiens. En Grèce, elles demandent ζωή, la vie, χαρά, la joie, ὑγίεια, la santé [1], souhaits que les Latins traduisent par les formules *Ze*, *Zeses*, etc.

Parmi ces formules, on rencontre sur les bagues romaines le mot *Vita* [2], dont les graphies peuvent être incorrectes. Sur l'une d'elle, on lit AITV [3], et il faut supposer, soit l'omission de l'*i*, soit une ligature du T et de l'*i*, V(i)ta. On peut donc croire que le graveur de la nôtre, au lieu d'omettre une lettre, en a ajouté une de trop, obtenant ainsi AITIV (Vit(i)a. Est-ce de sa part simple négligence? Je ne le pense pas.

Remarquons que l'inscription, telle qu'elle est, comprend, à partir du T central, à droite et à gauche, les mêmes lettres, I et V, cette dernière étant tantôt V, tantôt Λ (A). Que l'on tienne la bague dans un sens, ou qu'on la renverse sens dessus dessous, la lecture reste identique, à ceci près que la lettre médiane paraît tantôt T tantôt ⊥. Soit :

sur la bague	*impression*
AITIV	VITIA
AI⊥IV	VI⊥IA





Il s'agit en réalité du mot *vita*, conçu sous une forme réversible, suivant un principe dont on connaît de nombreux exemples dans l'antiquité comme dans les temps modernes [4] ;

1. Perdrizet, ΥΓΙΑ ΖΩΗ. ΧΑΡΑ. *Rev. des ét. grecques*, 1914, p. 266 sq. ; et mon mémoire ΥΓΙΕΙΑ. *Indicateur d'ant. suisses*, 1919, p 87 sq.

Signalons au Musée de Genève, une bague romaine en or, de Courtilles (Vaud), avec le vœu Vivas dium (vivas diu mihi), Brière, *Anneau d'or du IVe siècle portant l'inscription vivas dium*, Comm. Soc. Hist., 1896 ; *Bull. Soc Hist*., II, 1898-1904, p. 4 ; *Indicateur d'ant. suisses*, 1897, p. 6-7, p. 55-6 ; Besson, *L'art barbare*, p. 165 ; Deonna, *Croyances*, p. 238, note 8. — Henkel décrit une bague analogue, avec l'inscription Dium vivas, *op. l.*, p. 190, n° 2121.

2. Henkel, *op. l.*, table, s. v. Vita.

3. *Ibid.*, p. 77, n° 763.

4. Schultz, *Die Anakrumatischen Worte*, in *Memnon*, 1908, p. 36 sq. ; Petridris, *Les Karkinoi dans la littérature grecque*, in *Échos d'Orient*, 1909, mars, p. 86 sq. ; *Rev. des ét. grecques*, 1914, p. 64, note 8 (référ.).

Sur un ceinturon barbare, ANILINA, Besson, *op. l.*, p. 81.

ces mots, pouvant se lire indistinctement dans un sens ou dans l'autre, de gauche à droite ou de droite à gauche, de haut en bas ou de bas en haut, avaient une grande puissance prophylactique. La lettre T ne contredit pas cette hypothèse, car ces formules ne sont pas toujours exactement réversibles, la forme de certaines lettres ne s'y prêtant pas ; c'est ainsi qu'on lit sur une sphère magique d'Athènes ιξιδισι, mot qui, de droite à gauche, donne ισιδιξι, et qui assurément rentre dans cette catégorie d'inscriptions[1].

Plus on étudie le décor des bagues antiques, plus on constate que nombre d'inscriptions qui sont lues comme des noms propres écrits en clair ou en monogrammes, sont en réalité des formules ou des symboles protecteurs[2]. Nous ne devons pas oublier que le décor des bagues est avant tout talismanique, et qu'à ses origines mêmes, la bague entière fut une amulette[3].

2. 6794. *Anneau* en argent, bombé extérieurement, orné d'une tête masculine de profil, entre les lettres S et Δ. Diam. $0^m.016$.

Mais sont-ce bien des lettres ? A suivre l'exégèse habituelle, et les outrances de Deloche dans son interprétation des signes qui couvrent les bagues barbares, on dirait volontiers : la tête est celle du propriétaire, et les lettres, dont l'une est grecque, sont les initiales, soit de son nom propre, soit de la formule s(ignum), s(igillum) d(omini). Sur une bague, les lettres S et C seraient, pour M. Henkel, les initiales des conjoints[4] ; sur une autre, les lettres S et D donneraient S(extus), D(ecius)[5]. Mais ne voit-on pas, sur le fermoir du collier des Fins d'Annecy I, l'association des signes en S et en C ? Ne trouve-t-on pas, sur

1. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1913, p. 271.

2. Cf. mon mémoire *Le nœud gordien*, *Rev. des ét. grecques*, 1918, p. 154 sq., où j'explique de cette façon nombre de prétendus monogrammes des bagues barbares.

3. Deonna, *Croyances*, p. 237-8 ; Radermacher, *Mythica*, in *Wiener Studien*, 1914, XXXVI, p. 323-4.

4. Henkel, *op. l.*, p. 96, n° 1029, p. 321.

5. *Ibid.*, p. 83, n° 890, p. 322.

diverses bagues barbares, celle de l'S, souvent barré, et du D[1], qui sont eux aussi des symboles très anciens, et non des lettres?[2]

Tel est, à mon avis, le cas ici. Pourquoi le graveur aurait-il uni le Δ grec au S latin? Le S n'est autre que le signe en S dont il a été déjà question à propos du collier des Fins d'Annecy I, signe qui a subsisté depuis l'âge du fer, à travers les civilisations gallo-romaine et barbare, jusque dans les temps modernes, où il apparait encore comme S barré[3]. Le Δ est le triangle, dont l'emploi prophylactique est aussi attesté depuis une date fort ancienne en nos contrées[4]. Quant à l'association de l'S et du triangle, qui semblent avoir tous deux une origine céleste, elle se rencontre parfois[5], le triangle étant déterminé par trois points dont on a indiqué ailleurs le sens et le fréquent emploi[6], non seulement dans l'art gallo-romain qui en a hérité des siècles antérieurs, mais encore dans l'art barbare, en particulier sur des bagues[7]. Sur une stèle funéraire gallo-romaine de Bourges on aperçoit comme symboles protecteurs du mort : le croissant lunaire, le disque solaire et deux Δ[8]. Quant à la tête, c'est celle d'une divinité ; dès l'âge de la Tène, on associe les têtes humaines d'êtres divins aux sym-

1. *Rev. arch.*, 1886, I, p. 216 ; 1894, II, p. 6 ; Besson, *op. l.*, p. 164, 165, fig. 104, 4. Remarquer que le D est parfois seul ; que parfois aussi ce sont deux D entrelacés.

2. On trouvera dans le mémoire précédemment cité, *Le nœud gordien*, les arguments en faveur de cette interprétation.

3. *Croyances*, p 374 sq. et mon mémoire déjà cité sur le nœud gordien. Le signe S orne souvent les bagues de l'époque de la Tène ; cf. au Musée de Genève, bague d'Etoy, de la Tène I, C 1249, *Croyances*, p. 377 ; bague d'or de Pérignier, époque mérovingienne, E 316, *ibid.*, p. 379, fig. 84, 2.

4. *Croyances*, p. 382.

5. Ex. chapiteau de Schönenwerd (Suisse), haut moyen-âge, *Indicat. d'ant. suisses*, 1917, p. 143, fig.

6. *Croyances*, p. 335 sq.

7. Ex. très nombreux, *Rev. arch.*, 1887, I, p. 47, 52. 297 ; 1888, II, p. 175, 1889, II, p. 1, 6, 7 ; 1890, I, p. 177, 324 ; 1891, II, p. 1 ; 1892, I, p. 54 ; n° 1513 ; Barrière-Flavy, *op. l.*, I, p. 97, fig. 32, etc.

8. Espérandieu, *Recueil des bas-reliefs de la Gaule romaine*, II, p. 354, n° 1513.

bolès en S, et les statuettes gallo-romaines continuent à tordre en forme d'S les chevelures célestes; sur une bague barbare, une tête radiée, celle du soleil, est accostée de deux petits triangles[1]. Le portrait du propriétaire et les initiales de son nom sont en réalité la tête du dieu et les symboles protecteurs.

***

Épingles de tête (*acus crinales*)

Les longues épingles d'argent faisaient partie du mobilier de la toilette féminine et servaient à séparer les cheveux, à les



Fig. 2. — Épingles et statuettes.

fixer, à teindre les sourcils avec du fard, à d'autres emplois encore[2]. Les motifs dont elles sont ornées, très variés, sont

1. *Rev. arch.*, 1891, II, p. 6.
2. *Dict. des ant.*, s. v. *Acus*, p. 63-4.

empruntés au cycle des divinités qui président à la vie des femmes, Vénus, Eros, Priape, ou sont de simples talismans.

3. 6788. *Herme* à tête imberbe, surmontant un globe; long. 0.11[1] (fig. 2).

L'herme est une amulette que l'on voit associée à d'autres dans un collier de Kertch[2], et qui est fréquente aux époques hellénistique et gréco-romaine[3].

4. 6789. *Pomme de pin*[4]; long. 0.09 (fig. 2).

Le symbolisme de la pomme de pin, qui couronne tant de monuments antiques, stèles funéraires, colonnes, thyrse, fontaines, etc., est connu : c'est un emblème de vie, de fécondité, d'immortalité, très usité dans l'ornementation romaine[5].

5. 6790. *Gland*; long. 0.12[6] (fig. 2).

Parmi les fruits qui surmontent les épingles, poire[7], grenade[8], etc., le gland est le plus recherché, et on l'aperçoit entre autres exemples sur une épingle étrusque en or du Louvre[9]. Il orne aussi d'autres pièces de la parure, telles les

1. *Croyances*, p. 252, fig. 17, 6.
2. *Dict. des ant.*, s. v. *Amuletum*, p. 257, fig. 310.
3. Ex. Délos, petit hermès de bronze, avec anneau de suspension au revers, A 2, haut. 0.028; des hermès de bronze, de terre cuite, de faibles dimensions, étaient employés comme décor des maisons, ou déposés dans les tombes, en tant que protecteurs. Maisons de Délos, hermès de terre cuite, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1906, p. 624 ; autres ex., *Mon. antichi*, 19, 1908, p. 117 sq., 125, note 1.
4. *Croyances*, p. 252, fig. 17, n° 5, p. 250.
5. *Indicateur d'ant. suisses*, 1914, p. 278, note 2, référ.; ajouter : *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1909, p. 361, référ. ; *Rev. des ét. anciennes*, 1912, p. 437 (stèles funéraires) ; Strzygowski, *Der Pinienzapfen als Wasserspeier*, Röm. Mitt., 1903, p. 185 sq. ; Petersen, *ibid.*, p. 312 sq. ; 1904, p. 159 sq.; Huelsen, *ibid.*, 1904, p. 87 sq. ; *Dict. des ant.*, s. v. *Thyrsus*, p. 291.
6. *Croyances*, p. 281 et note 4 ; 252, fig. 17,4, 250.
7. Épingle du Musée de Genève, ancienne collection Fol, *Catalogue Fol*, II, p. 545, n° 3731.
8. Épingle en or du Louvre, salle des bijoux, n° 25 ; de Délos, tige de bronze surmontée d'une grenade d'or. On sait que la grenade est le symbole de fécondité, d'immortalité, et comme telle joue un grand rôle dans l'ornementation antique.
9. *Dict. des ant.*, s. v. *Acus*, p. 63, fig. 100.

fibules[1]; dans l'art grec déjà, il constitue le corps des récipients employés pour la toilette féminine[2]. Est-ce, comme on l'a pensé, un symbole érotique ?[3]. Il se peut qu'il ait été, lui aussi, une amulette : on a trouvé à Carthage un gland en cristal de roche, monté sur or et creusé d'un tube cylindrique, qui renfermait une mince feuille d'or couverte de formules talismaniques[4]. Peut-être est-ce à ce titre qu'il apparaît ici, comme sur certaines lampes romaines, dont Boutae a livré un exemple[5].

***

Statuettes en argent.

6. 6791. *Vénus* Anadyomène, demi-nue, retenant de la main gauche la draperie sur le bas de son corps, et de la droite sa longue chevelure; haut. 0.45[6] (fig. 2).

Ce motif est banal dans l'art gréco-romain[7]. La petite figurine, avec la suivante et les épingles de tête, composait le mobilier de toilette de la dame de Boutae; on sait en effet que Vénus est la divinité spéciale des femmes, et que son image, surtout dans les thèmes de sa toilette, tordant ses cheveux, sortant du bain, etc., décore volontiers les menus objets destinés à la parure féminine[8].

7. 6792. haut. 0.03. *Satyrisque* nu, assis sur un rocher, levant dans la main droite une coupe. L'art romain aime ces enfants des satyres, qu'il associe au thiase dionysiaque, et qu'il représente en leurs divers ébats[9] (fig. 2).

1. Fibule romaine de Faimingen. Henkel, *op. l.*, p. 177, n° 2011; fig. 124, p. 225, fig. 227; *Croyances*, p. 281.
2. Milliet, *Mon. Grecs*, II, 1895, p. 1 sq., 21 sq.
3. Milliet, *l. c.*; Reinach, *Rev. arch.*, 1895, XXVII, p. 222.
4. Gauckler, *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1900, p. 172.
5. *Rev. savoisienne*, 1914, p. 155, pl. CXXII, 1.
6. *Croyances*, p. 437.
7. Reinach, *Répert. de la stat.*, passim.
8. Ex. épingles, *Dict. des ant.*, s. v. *Acus*, p. 62, fig. 94; Caetani Lovatelli, *Di un ago crinale di bronzo*, Röm. Mitt., 1901, p. 382 sq., etc.
9. *Dict. des ant.*, s. v. *Satyri*, p. 1100.

On remarquera que l'usure de ces statuettes paraît provenir beaucoup moins de l'oxydation que du fait qu'elles avaient été longtemps nettoyées et frottées par leurs propriétaires avant l'époque de leur enfouissement.

***

La Patère.

8. 6787. Patère en argent. Diam. 0m,147[1] (fig. 3-4).

L'importance de ce monument nécessite une étude approfondie.

C'est une de ces phiales à saillie centrale, ombilic, omphalos (ὄμφαλον ἔχουσα, μεσόμφαλος, ὀμφαλωτός) que les Romains, à l'imitation des Grecs, ont employées dans les cérémonies de leur culte, pour verser les libations aux dieux et aux défunts, et qu'ils leur ont consacrées en ex-voto[2]. En argile ou en métal précieux, elles étaient cependant le plus souvent en argent[3], si bien que le seul mot « phiale », dans les textes grecs, signifie une coupe de ce métal[4].

En Grèce, leur poids était en général de 100 drachmes, soit 436 grammes environ[5]. Toutefois, ce n'était pas une règle absolue, et les exemplaires grecs et romains que nous possédons s'écartent de ce chiffre. Les notations pondérales de la vaisselle d'argent permettent parfois de comparer le poids actuel au poids inscrit[6]. Est-ce le cas ici? Au centre du grand soleil qui flamboie au revers de la coupe, on lit l'ins-

1. *Croyances*, p. 242, 240, fig. 11.
2. *Dict. des ant.*, s. v. *Phiala, Patera.*
3. Phiales d'argent consacrées dans les temples, *Dict. des ant.*, s. v. *Phiala*, p. 434.
4. *Bulletin de Correspondance hellénique*, VI, p. 111.
5. *Dict. des ant.*, s. v. *Phiala*, p. 434-5 ; *Bulletin de Correspondance hellénique*, l. c.
6. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, I, p. 749, ex. et référ. ; *Mon. Piot*, V, 1899, p. 171, note, référ. ; Thédenat-Héron de Villefosse, *Les trésors de vaisselle d'argent*, p. 57 ; *Dict. des ant.*, s. v. *Pondus*, etc.



Fig. 3-4. — La patère.

cription suivante, soigneusement gravée par le fabricant, et non graffito rapide ajouté par le possesseur[1] :

V · S · C · P
II · XII

Faut-il lire : *Vici scitu*[2], « par décret du vicus », la patère ayant servi au culte public de la localité de Boutae? On ne comprendrait point alors pourquoi, appartenant à quelque temple du vicus, elle a fait partie du trésor d'un simple particulier. On lirait plus volontiers la formule habituelle, *voto soluto*, « en exécution d'un vœu ».

Les deux lettres qui suivent, C, P, annoncent-elles la notation pondérale : *Comprobatum pondus*, « poids controlé », que donneraient les chiffres espacés sur la deuxième ligne :

II XII

Le poids actuel de la coupe est de 520 grammes, et son bon état de conservation n'autorise l'adjonction que d'un faible déchet d'usure A quelles mesures romaines officielles répondent les deux unités (II) et les douze (XII) subdivisions, écrites en chiffres romains, comme sur la patère de Reignier (XI)? Je ne saurais le dire, ces indications ne correspondant point aux formes habituelles des multiples et des divisions de la livre romaine (327 gr. 45)[3].

La patère est couverte de reliefs[4], obtenus non par ciselure, mais par la fonte du métal.

1. Au centre, un *médaillon avec la tête d'Octave*, couronné de lauriers, de profil à droite. Les deux mots de l'inscription

1. Ex. *Mon. Piot*, V, 1899, p. 42 (Boscoreale).
2. Cagnat, *Cours d'épigraphie latine*, p. 443.
3. Hultsch, *Griech. und römische Metrologie* (2), 1882, p. 144 sq., 706. Sur les poids de Boutae, cf. Marteaux-Le-Roux, *Boutae*, p. 443 sq.
4. On sait combien les phiales à reliefs étaient recherchées dans l'antiquité, surtout quand elles étaient ciselées par de grands artistes, tels Myron, Polyclète, et avec quelle passion les amateurs romains s'en disputaient la possession (*Dict. des ant.*, s v. *Phiala*, p. 435, et note 4 ; *Bulletin de Correspondance hellénique*, VI, p. 109).

en relief, *Octavius Caesar*, sont disposés symétriquement de chaque côté du portrait.

2. Un *serpent décrit un cercle* autour du bord de la coupe, la tête touchant la queue.

3. Entre le médaillon central et le serpent courent en frise des motifs relatifs au *mythe d'Apollon*, à *Neptune*, à *Mercure*, et l'inscription en relief, *Actius*.

4. Au revers, la base circulaire sur laquelle la coupe repose est entourée d'une *couronne de pétales*, et enferme en son milieu un grand *soleil flamboyant*, qui se détache sur un fond grenu. Lui-même porte l'*inscription* signalée plus haut.

Nous allons examiner successivement ces divers éléments, et diviser cette étude comme suit :

A. *L'idée générale et les prototypes de la patère.*

B. *Le décor mythologique.*

C. *Apollon Actius et Octave.*

D. *La déification d'Auguste.*

E. *La destination de la patère.*

F. *La date de fabrication et le style de la patère.*

***

A. L'idée générale et les prototypes de la patère

La coupe d'Apollon-Hélios et la coupe du monde.

Quoi de plus naturel, pour décorer une coupe religieuse, que de choisir l'image du soleil et le mythe d'Apollon, dieu solaire? N'est-ce pas sur une coupe à fond plat, chef-d'œuvre d'Héphaistos, qu'il a traversé le fleuve Océan, cette coupe merveilleuse qu'Héraklès lui emprunta pour voguer dans l'Erythrée, lorsqu'il partit à la conquête des troupeaux de Géryon[1]? Ce mythe, que l'on retrouve sous une forme analogue en d'autres pays, par

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Sol*, p. 1376 ; s. v. *Hercules*, p. 93, fig. 3763 (Héraklès dans la coupe du soleil, peinture de vase grec); Roscher, *Lexikon*, s. v. *Helios*, p. 2013.

exemple chez les Veddas et chez les Germains, est une allusion au cours journalier du soleil, l'Océan s'identifiant au ciel, et la coupe ronde, qui sert de barque au dieu anthropomorphisé, étant à l'origine le disque solaire lui-même. C'est pourquoi la phiale est parfois assimilée à une barque[1].

L'école ionienne, Anaxagore compris, ne se représente-t-elle pas la terre comme un disque plat, qui flotte, dit Aristote, sur l'eau primordiale[2]? Pour Héraclite, le soleil n'est-il pas conçu comme un bassin circulaire[3]? Mais déjà, pour les Chaldéens, la terre est un bassin rond, renversé, creux par-dessous, reposant sur l'abîme[4], et l'assimilation de la terre à un disque plat ou creux, porté sur les eaux, persiste chez les Grecs[5].

D'emblée, nous sommes transportés dans les régions célestes, et nous ne nous étonnerons pas de constater que le décor fait allusion aux grands événements de l'univers.

Comparaison si naturelle, que nous la retrouvons chez les poètes modernes! Dans la belle pièce de Leconte de Lisle, consacrée à la gloire de Midi, roi des Étés, les grands blés dorés « épuisent sans peur la coupe du soleil ». Suivant Coleridge, le ciel « pour l'œil est une coupe renversée, l'intérieur d'un bassin de saphir »[6]. Et, dit Emerson, « la terre est la coupe, et le ciel l'enveloppe de cette immense libéralité de la nature qui nous est offerte comme aliment quotidien »[7].

Il serait intéressant de réunir les monuments relatifs à la coupe du soleil[8]. Je signale ici, au Musée de Genève[9], une coupe en terre cuite, de l'Italie méridionale, de la fabrique dite de Gnathia, à motifs peints en blanc et jaune sur couverte noire.

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Donarium*, p. 373, note 149.
2. *Revue philosophique*, 1880, IX, p. 313 (Tannery).
3. *Ibid.*, p. 313, 316.
4. *Ibid.*, p. 316-7.
5. *Dict. des ant.*, s. v. *Astronomia*, p. 478-479.
6. Coleridge, *Anima Poetae*; cf. Aynard, *Coleridge*, 1907, p. 239.
7. Emerson, *Société et solitude*, trad. Dugard, 1911, p. 150.
8. Sur le thème de la coupe solaire, cf. mon étude des *Mélanges Bernard Bouvier* (pour paraître, Genève, 1920).
9. N° 4823.

On aperçoit au centre une grande rosace, autour de laquelle sont disposés en triangle trois dauphins alternant avec trois points en triangle. N'est-ce pas encore la coupe solaire, déposée dans la tombe pour permettre au mort son voyage dans l'au-delà, comme ailleurs on dépose auprès de lui la barque? La rosace, si fréquente sur les vases funéraires de l'Italie méridionale, est celle du soleil; les dauphins rappellent son voyage maritime, comme les animaux marins peints sur la coupe qu'Héraklès emprunte à Apollon, sur un vase grec; quant aux trois points, on mentionnera plus loin leur sens cosmique[1].

Cette union des dauphins avec la rouelle ou la rosace, on la retrouve sur d'autres monuments. Sur des stèles funéraires gallo-romaines, deux dauphins encadrent la rouelle, la rosace[2], comme le croissant lunaire[3]. C'est ce thème qui paraît sur des monuments chrétiens des catacombes, où la rouelle semble être devenue le pain de l'Eucharistie et les dauphins les poissons divins[4].

***

Le serpent du monde.

Le serpent décrit un cercle autour de la coupe, et sa tête rejoint sa queue juste au-dessus du temple d'Apollon, pour marquer l'étroite relation qui l'unit au dieu. Ce thème est très répandu; on le retrouve à toutes les époques et chez des peuples très divers, transmis par filiation historique, ou créé indépendamment, parce que c'est une idée très simple et instinctive que de figurer les phénomènes naturels et réguliers du soleil, de la lune, de l'eau, de la terre, par un serpent formant

1. Deonna, *Les croyances religieuses et superstitieuses de la Genève antérieure au christianisme*, Bulletin de l'Institut national genevois, 1917, XLII, p. 335 sq. etc.
2. Espérandieu, I, p. 24, n° 20; VI, p. 16, n° 4596.
3. *Ibid.*, IV, p. 307, n° 3301.
4. Laurent, *L'art chrétien primitif*, I, 1911, p. 99, fig. 8; Bréhier, *L'art chrétien*, 1918, p. 30; Billiard, *La vigne dans l'antiquité*, 1913, p. 235, fig.

un cercle infini[1]. Le sens général de celui ci est toujours cosmique, bien que ses interprétations spéciales puissent varier[2]. Il est l'*eau* qui entoure le monde, le grand fleuve *Océan* qui forme la ceinture de la terre habitée[3]; il est le cours circulaire de la *lune*, sur des monuments chaldéens, où l'accompagnent les divers symboles des stations lunaires[4], comme sur des documents de l'époque hellénistique et du moyen-âge[5]; il est le cours circulaire du *soleil*[6]; il est la *terre*, l'*univers* entier, et il devient symbole d'*éternité*[7].

C'est à ce titre qu'il entoure le globe du monde, signe de pouvoir que tient dans la main gauche le génie enlevant au ciel le couple impérial déifié, sur la base de la colonne d'Antonin le Pieux[8].

Les monuments sur lesquels apparaît le serpent « ouroboros » sont très nombreux, et se suivent sans interruption de l'Egypte et de la Chaldée jusqu'à nos jours[9]. On le voit sur des papyrus du temps des Ramessides[10], sur des images de l'enfer égyptien[11], et il a parfois cinq têtes[12]. En Elam et en Chaldée,

1. Cf., dans la mythologie scandinave, le grand serpent Midgard, précipité par Odin dans la mer, qui, sa queue à la bouche, ceint la terre et maintient tout le monde créé.

2. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, II, p. 389; Cumont, *Mithra*, I, p. 177, note 9; Deonna, *Croyances*, p. 239, note 4, référ.

3. *Dict. des Ant.*, s. v. *Astronomia*, p. 478. Dans le Rig-Veda, Indra, le héros de l'orage, la foudre en main, met en pièces le serpent qui enlace de ses replis les eaux et la lumière; cf. Darmesteter, *Rev. phil.*, 1881, 11, 452, 484; Bertsch, *Weltanschauung*, *Volkssage und Volksbraüche*, 1910; cf. *Année sociol.*, XII, 1913, p. 291 sq.: *Revue philosophique*, 1881, 11, p. 458.

4. Roscher, s. v. *Sterne*, p. 1475, fig. 42; cf. le serpent qui s'enroule autour de la lune et l'étouffe, dans plusieurs croyances populaires, par ex. chez les Musulmans, *L'Anthropologie*, 1919, p. 337.

5. *Ibid.*, p. 1474, fig. 40-1.

6. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1913, p. 262.

7. *Rev. hist. rel.*, 1911, 61, p. 149, pl. I.

8. Strong, *Roman Sculpture*, pl. LXXXII, p. 271.

9. Sur ce motif et sur sa stylisation en forme de tresse, de nœud, etc., cf. mon mémoire *Le nœud gordien*, Rev. des ét. grecques, 1918, p. 56 sq.

10. Clermont-Ganneau, *L'imagerie phénicienne*, p. 8, note 1.

11. *Rev. hist. rel.*, 1888, XVIII, p. 55.

12. Jéquier, *Le livre de ce qu'il y a dans l'Hadès*, p. 84, fig., cf. l'être

les deux reptiles célestes forment deux anneaux fermés, enlacés l'un dans l'autre[1], sur un relief de Suse et sur le vase de Goudéa, se nouent ensemble en prenant soin d'appliquer leurs têtes et leurs queues les unes sur les autres, afin de ne pas interrompre le tracé infini. Les Phéniciens ont emprunté à leurs voisins ce thème[2]; il décore la patère de Palestrine[3], dont on relèvera plus loin la parenté avec celle de Boutae. Plus tard, ce sont des documents hellénistiques[4], des reliefs mithriaques[5], un bronze romain de Bruxelles[6], où le cercle du serpent est tenu dans les serres de l'aigle que surmonte la tête de Zeus et forme comme une couronne autour d'eux. Il y a des variantes : sur un bijou d'argent de Samara, c'est le griffon solaire qui se tord en cercle[7]. Doit-on rappeler encore le rôle que joue le serpent ouroboros dans les papyrus alchimiques du moyen âge[8] et sur les amulettes modernes[9]?

On pourrait citer, en dehors de l'Europe, des exemples analogues[10].

Ce serpent cosmique entoure le monde et ses phénomènes. Sur une image copte de l'univers, ce sont, juste en son centre, le soleil et la lune, et les symboles des quatres points cardinaux[11]; sur une amulette tsigane, il continue à montrer dans ce

humain, dont les pieds sont ramenés par derrière sur la tête, formant un cercle fermé, *ibid.*, p. 5, fig.

1. *Mém. Délégation en Perse*, XIII, 1908, pl. XXXVII, 8.
2. *Journal asiatique*, 1895, 5, p. 151, référ.
3. *Journal asiatique*, II, 1878, pl. p. 239, référ.; Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 759, fig. 543 ; Poulsen, *Der Orient und die frühgriech. Kunst*, p. 24, fig. 14.
4. Roscher, *Lexikon*, s. v. *Sterne*, p. 1474.
5. Cumont, *Mithra*, II, p. 208 sq ; I, p. 177, note 9.
6. *Rev. hist. rel* , 61, 1910, p. 149, pl· I, I.; Reinach, *Répert. de reliefs*, II, p. 162, 3 ; *Mélanges Benndorf*, p. 291.
7. Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 503, 6.
8. Berthelot, *Collection des anciens chimistes grecs*, I, Introduction, p. 9 ; p. 132, fig. 11 ; p. 159, fig- 34 ; III, p. 22, 33, note 1 ; *Les origines de l'alchimie*, p., 58, 62, 114 ; Roscher, *Lexikon*, s. v. *Sterne*, p. 1474.
9. Amulettes des Tsiganes, *Arch. suisses trad. populaires*, 1914, p. 27, pl.
10. Ex. Africains de l'Ouida, E. Reclus, *L'homme et la Terre*, I, p. 289.
11. Roscher, s. v. *Sterne*. p. 1447, fig. 2.

champ les étoiles et la lune[1]. Plus anciennement, le serpent entoure l'aigle que surmonte la tête de Zeus solaire sur le bronze de Bruxelles. Bien des siècles auparavant, sur la céramique susienne, le bouquetin céleste recourbe ses longues cornes en un cercle, à l'intérieur duquel le peintre inscrit la croix solaire ou lunaire[2], ou le disque du soleil[3].

Sous un autre aspect, le serpent céleste enlace de ses spires le corps d'un dieu, Kronos mithriaque, Atargatis (?) du Janicule, dieu solaire du Musée de Genève à tête radiée[4]; il s'enroule autour de l'omphalos de Delphes, nombril du monde[5], et comme ici à la patère, s'unit au disque du bouclier de l'Athéna Parthénos. Ce sont là autant de variantes d'une même idée.

***

Le médaillon central.

Le disque de la patère symbolise le monde, que limite le serpent. En son centre paraissent ailleurs la montagne du monde[6], devenue l'omphalos des coupes, ou les grands astres, sous forme aniconique, ou sous forme d'un dieu solaire anthropomorphisé, qu'entourent parfois les signes du zodiaque et des planètes[7]. Ici, à cette place, c'est la tête d'Octave qui s'assimile à ces dieux. Car la terre circulaire, suivant les croyances des anciens, a pour centre le nombril, l'ὀμφαλὸς γῆς.

1. Sur le serpent et les étoiles comme amulettes, Seligman, *Der böse Blick*, 1910, II, p. 130 sq.
2. Roscher, s. v. *Sterne*, p. 1473, fig. 38.
3. *Mém. Délégat. en Perse*, XIII, pl. IV, p. 5, fig. 2-4.
4. *Rev. arch.*, 1912, II, p. 354 sq., où l'on étudie le sens de ces images; 1915, I, p. 314, référ.
5. Sur la croyance générale à l'omphalos, centre du monde, *Rev. des ét. grecques*, 1915, p. 444; 1917, p. 358, référ.
6. Roscher, s. v. *Sterne*, p. 1447; Gaerte, *Kosmische Vorstellung im Bilde praehistorischer Zeit, Himmelsberg, Erdnabel und Weltenströme*, Anthropos, IX, 5, 6, p. 956 sq.
7. Ex. revers d'une monnaie d'Antonin le Pieux : au centre du cercle du monde, Zeus Serapis, et tout autour, sur deux cercles concentriques, les pla-

***

Le revers.

Apollon, Hélios, Sol, sont les formes anthropomorphiques du disque solaire. Celui-ci les accompagne encore sous l'aspect de leur couronne radiée; il montre en lui le buste du dieu[1]; indépendant, il est placé sur sa tête ou à son côté[2]. Le mythe d'Apollon déroule ses scènes dans le fond de la coupe de Boutae, et le soleil, au revers (fig. 4), forme le pendant exact de la tête d'Octave, qui, nouvel Apollon, éclaire aussi de ses rayons bienfaisants le monde dont il occupe le centre (fig. 3).

Une couronne végétale l'entoure, rappelant ces longues feuilles qui décorent de leur rosace l'extérieur des coupes d'argile dites « mégariennes » et leurs prototypes d'orfèvrerie[3]. Elles entourent sur divers monuments la tête humaine du soleil, forment les rayons de celui-ci[4], et leur association avec le disque flamboyant sur la patère de Boutae n'a rien qui surprenne.

Au revers d'une de ces coupes « mégariennes », le portrait d'Alexandre, moulage d'une monnaie, est ceint d'une de ces couronnes végétales[5], et réunit ainsi les deux éléments qui sont répartis l'un au droit, l'autre au revers de la coupe de Boutae[6].

nètes et les signes du zodiaque, Muller-Wieseler, II, pl. II, n°s 26, 27; Eckhel, *Traité élémentaire de numismatique ancienne*, trad. 1825, pl. VII, 15. Char du soleil sur le bouclier de Constantin, *Mélanges Boissier*, p. 54; l'ornementation cosmique du disque, du bouclier, en un mot des formes circulaires, est fréquente.

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Sol*, p. 1379, fig. 6488.
2. *Ibid.*, p. 1379, fig. 6490; Roscher, s. v. *Giganten*, p 1618, fig. 2.
3. Coupe d'argent du trésor de Hildesheim, Reinach, *Répert. de reliefs*, I, p. 160, 1.
4. *La croyance au trèfle à quatre feuilles* in *Pages d'Art*, 1917, p. 240.
5. *Rev. arch.*, 1894, I, p. 174-5, fig.
6. Cf. aussi au revers d'une monnaie de Tibère, la tête de la Modération, dans une couronne végétale analogue, Cohen, *Description historique des monnaies (médailles impériales)*, 2e éd., I, p. 190, n° 5.

⁂

La patère, miroir du monde.

La patère religieuse est donc l'image de l'univers, le « miroir du monde ». Le disque de celui-ci reflète les traits des divinités célestes et ceux des mortels divinisés ; il célèbre leurs exploits, qui, sur le monument de Boutae, seront ceux d'Apollon, de Mercure, auxquels s'assimile Octave. En réalité, il n'y a ici qu'une seule personne que l'on vénère : c'est celle dont le portrait occupe la place d'honneur, Octave, qui par ses victoires a ramené la paix dans le monde, et, par la paix, la prospérité. Nous allons voir par quelles ingénieuses allusions l'artiste a exprimé cette idée centrale.

⁂

Les coupes phéniciennes.

Ce thème général, celui du monde soumis aux dieux, et ses vicissitudes de luttes et de paix, est très ancien; il s'est perpétué pendant des siècles dans l'ornementation des patères et des boucliers, dont la forme circulaire évoque aussi celle de l'univers.

Il y a, en effet, malgré l'immense écart chronologique, d'indéniables analogies entre la patère de Boutae et les coupes phéniciennes en métal[1].

Le *serpent* cosmique entoure aussi la coupe de Palestrine (fig. 5). Ce sont des *murs de ville*[2], identiques sur la coupe de Palestrine à ceux de la coupe de Boutae, c'est-à-dire rendus par deux tours que réunit un pan de mur. Ce sont des *scènes de chasse, de guerre*, conduites par les dieux et les pharaons[3], qui

1. Nous n'avons pas à discuter ici si ces patères sont réellement phéniciennes (Poulsen, *Der Orient und die fruegriechische Kunst*, p. 20 sq.) ou chypriotes (Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, 2ᵉ éd., p. 307 sq.).

2. Ex. patère d'Amathonte. Dussaud, *op. l.*, 2ᵉ éd., p. 307, fig. 220.

3. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 759.

répondent aux exploits d'Apollon sur notre coupe. Ce sont des *scènes religieuses*, des libations sur des autels [1], offertes ici à Apollon. Dans le *médaillon central* des patères phéniciennes paraissent des animaux divins, ou le pharaon-dieu terrassant ses ennemis [2]; ici, c'est Octave, vainqueur d'Actium. Et si le *soleil* rayonne au revers de la coupe romaine dans sa couronne végétale, ce sont, au centre des patères phéniciennes, des rosaces solaires [3], ou, sur une coupe archaïque de Rhodes [4], ins-

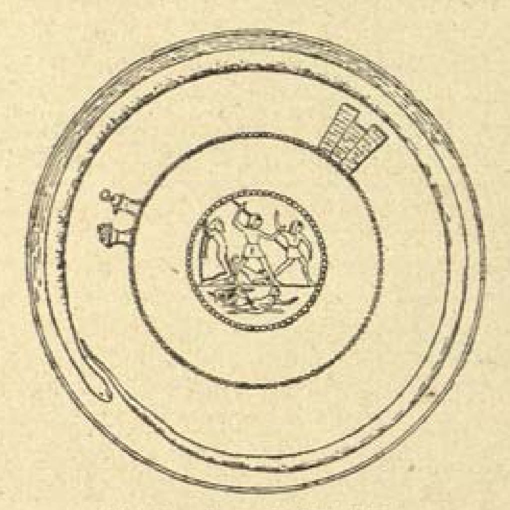


Fig. 5. — Coupe de Palestrine.

pirée des mêmes prototypes, une rosace que prolongent des protomés de griffon, animal solaire. Ou bien, le désir de signaler le centre de la coupe comme centre du monde conduit l'artiste des coupes de Nimrond à y graver des montagnes et des

1. Perrot, p. 781, 786.
2. Animaux, coupe de Caere, Perrot, *op. l.*, III, p. 769, fig. 544; Poulsen, *op. l.*, p. 27, fig. 18; de Préneste, Poulsen, p. 25, fig. 15; lutte, coupe de Dali, Perrot, III. p. 771, fig. 546; de Préneste, p. 759, fig. 543; de Salerne, Poulsen, p. 28, fig. 20.
3. Coupe d'Amathonte, Perrot, p. 775, fig. 547; de Dali, p. 779, fig. 548; du Varvakeion, p. 783, fig. 550; de Chypre, Poulsen, p. 34, fig. 22; de Nimrud, Perrot, II, p. 741, fig. 405.
4. Poulsen, p. 87, fig. 86.

étoiles[1], qui sont la montagne du monde, l'omphalos cosmique, d'où dérive l'omphalos des patères.

Pour que ces analogies paraissent bien évidentes, mettons-les en regard :

Patère de Boutae.	*Patères phéniciennes.*
1. Serpent en cercle, autour de la coupe.	1. Serpent en cercle, autour de la coupe (Palestrine).
2. Zone circulaire de motifs divins (Apollon, Mercure), allusions à Octave.	2. Une ou plusieurs zones de motifs divins et humains.
3. Scènes de luttes (Apollon contre Python, contre les Cyclopes), et de paix (Apollon fonde Troie; Mercure, dieu d'abondance).	3. Scènes de chasse, de guerre (sièges de ville), et scènes pacifiques.
4. Scènes d'hommage à la divinité (Apollon lyricine, entre son temple et son autel).	4. Offrandes sur les autels, libations (Perrot, III, p. 762, Palestrine).
5. Au centre, l'image d'Octave, vainqueur d'Actium grâce à Apollon, et lui-même dieu; au revers, soleil dans une couronne végétale.	5. Au centre, le pharaon divin terrassant ses ennemis, animaux divins, rosaces, montagne cosmique, etc.

Parmi ces patères archaïques, celle de Préneste offre avec la nôtre les plus grandes analogies; de part et d'autre on trouve les mêmes éléments :

Patère de Boutae.	*Patère de Palestrine.*
1. Serpent en cercle autour de la coupe, dont la queue se termine au-dessus du motif réunissant Apollon lyricine, le temple et l'autel.	1. Serpent en cercle autour de la coupe, dont la queue se termine au dessus de la scène de sacrifice sur deux autels.
2. Fondation des murs de Troie, deux tours séparées par un pan de mur.	2. Murs d'une ville, deux tours séparées par un pan de mur, d'où sort le héros d'un côté et où il rentre de l'autre.
3. Autel, temple, et image d'Apollon, soit hommage au dieu, formant un motif placé à peu près à l'opposite de la fondation de Troie.	3. Autel et scène de sacrifice, à peu près à l'opposite des murs de la ville.

1. Perrot, *op. l.*, II, p. 742, fig. 406; 751, fig. 408.

4. Division de la frise en deux moitiés à partir de la scène d'hommage à Apollon (n° 3) : l'une consacrée aux luttes d'Apollon-Octave (contre Python, contre les Cyclopes), l'autre aux travaux de paix (construction de Troie, Mercure pacifique).

4. Divisions de la frise en deux moitiés à partir de la scène de sacrifice (Perrot, III, p. 761).

***

Les boucliers homérique et hésiodique.

La patère a été assimilée par les anciens à un bouclier : le bouclier d'Arès est appelé φιάλη Ἄρεος[1], et le clipeus romain est comparé à une patère[2]. Tous deux, dont la forme circulaire est celle de l'univers. ont un rôle religieux ; on suspend en ex-voto dans les temples les boucliers portant les portraits des empereurs romains qui, depuis Auguste[3], sont les maîtres du monde. On les décore des luttes qui leur ont assuré la possession de la terre. C'est la victoire d'Arbèles, sur le bouclier de Laurentum que soutiennent les deux figures de l'Europe et de l'Asie, au-dessus d'un autel allumé consacré à la gloire d'Alexandre[4] ; n'est-ce pas la même idée que sur la patère de Boutae, glorification de la victoire d'Actium, par laquelle Octave est devenu le seul maître du monde romain, où l'autel évoque à la fois le culte d'Apollon et le culte d'Auguste ? Et ce sont aussi, au centre des boucliers, les images du soleil et de la lune, entourés du Zodiaque[5], comme sur la patère le soleil et le serpent cosmique.

Qu'il y ait une relation étroite entre l'ornementation des patères et des boucliers, c'est ce dont témoignent les descriptions homérique et hésiodique. Il est admis que les boucliers

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Phiala*, p. 435, note 1, référ.
2. *Ibid.*
3. *Ibid*,, s. v. *Clipeus*, p. 1258-9.
4. *Ibid.*, fig. 1015.
5. *Ibid.*, s. v., *Zodiacus*, p. 1051, note 8,

d'Achille[1] et d'Héraklès[2] présentent avec les patères phéniciennes de grandes analogies dans l'esprit de leurs compositions, et qu'il s'inspirent de prototypes semblables[3]. Or, les mêmes éléments communs que nous avons relevés entre le monument de Boutae et ces patères, nous les retrouvons sur ces boucliers. Les voici :

Patère de Boutae.	*Bouclier d'Achille* (Homère).	*Bouclier d'Héraklès* (Hésiode).
1. Tout autour, le serpent cosmique.	Tout autour roulent les eaux du fleuve Océan, qui entoure la terre (comparer avec le serpent de la coupe de Palestrine, et les torsades, dérivées du serpent[4] sur d'autres de ces coupes).	1. Tout autour, le fleuve Océan.
2. Au centre, Octave, vainqueur d'Actium, maître du monde, assimilé à Apollon et au soleil qui brille au revers.	2. Au centre, la terre, le soleil, la lune, les étoiles (comparer, sur les coupes phéniciennes avec la montagne du monde, les étoiles, les rosaces solaires, et le héros vainqueur de ses ennemis.)	2. Au centre, Phobos, le démon inspirant la crainte, comme le héros qui terrasse ses ennemis, comme Octave victorieux.
3. Murs d'une ville (fondation de Troie par Apollon).	3. Siège d'une ville (comparer avec le même motif sur les coupes phéniciennes)	3. Siège d'une ville.

1. Weniger, *Der Schild des Achilles, Versuch einer Herstellung*, I, 1912; id., *Zum Schild des Achilles*, Festgabe Hugo Blumner, 1914, p. 16 sq. ; Blumner, *Neue Jahrbücher klass. Altert*, X, p. 738 sq. (sur le travail de Weniger); Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 121 sq.
Reconstitutions : Perrot, p. 130, fig. 18; Weniger, *Festgabe*, p. 16, pl.; Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, p. 74, fig. 58.
2. Perrot, *op. l.*, VIII, p. 142 sq.; Studniczka, *Uber den Schild des Heraklès*, Serta Harteliana, 1896; Weniger, *Festgabe*, p. 25-6; Brunn, *op. l.*, p. 85 sq., fig. 62.
3. *Dict. des ant.*, s. v. *Clipeus*. p. 1252 ; s. v. *Caelatura*, p. 783.
4. Sur cette dérivation, cf. mon mémoire, *Le nœud gordien*, Rev. des ét. grecques, 1918, p. 61 sq.

4. Travaux de la guerre (Apollon contre Python, contre les Cyclopes), travaux de la paix (construction de Troie, Mercure dieu d'abondance), partagés en deux moitiés symétriques.	4. Scènes de guerre ; scènes de paix, travaux des champs, sans doute disposés dans une zone par moitiés symétriques (Perrot, *op. l.*, VII, p. 127-8).	4. Scènes de guerres, de luttes mythologiques, et scènes de paix.
5. Apollon lyricine auprès de son temple et de son autel ; hommage au dieu (Apollon-Octave).	5. Chœur de danse, que dirige un poète divin s'accompagnant de la lyre (Perrot, *op. l.*, VII, p. 129-130).	5. Chœur d'Apollon et des Muses ; joueur de lyre.

Les boucliers d'Achille et d'Héraklès, a dit Brunn, dont l'opinion vient confirmer ce que nous avons supposé plus haut, sont l'image du monde[1]. La terre avec les astres en occupe le centre et s'étend jusqu'au fleuve Océan qui en limite les bords. Sur sa surface, ce sont les vicissitudes habituelles, les luttes des dieux et des hommes, auxquelles succèdent les œuvres de la paix bienfaisante, dont les mortels remercient les divinités. N'est-ce pas toujours la même idée qui inspirait les auteurs des patères phéniciennes, et qui inspire, quelques siècles plus tard, l'auteur de la patère de Boutae ? Elle aussi est l'image du monde, dont Octave est devenu le maître après la bataille d'Actium, et qu'il a pacifié. Il a terrassé ses ennemis, tel Apollon tuant Python et les Cyclopes, et, libre d'inquiétude, il s'est livré aux travaux de la paix, édifiant à nouveau Rome, comme Apollon construisit les murs de Troie, et répandant l'abondance, comme Mercure. A ce héros qui s'identifie à Apollon, à Mercure, et qui brille comme un soleil, le peuple romain adresse son culte reconnaissant, près de son temple et de l'autel à sacrifices.

1. Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, I, p. 75 ; Perrot, *op. l.*, VII, p. 139-40.

⁂

Le bouclier d'Énée.

Dira-t-on que l'orfèvre ignorait Homère et Hésiode, en songeant à la composition de son œuvre ? Mais les textes homériques faisaient partie de l'éducation romaine, et l'on en sculptait les principaux épisodes sur les « tabulae iliacae » à l'usage des écoles. Le bouclier d'Achille a inspiré les artistes romains[1]. Nous possédons un témoignage certain de l'imitation du bouclier homérique par un poète romain contemporain de l'orfèvre[2], témoignage d'autant plus précieux que cette imitation est consacrée à la gloire d'Octave, vainqueur d'Actium. Comme la patère de Boutae, Virgile décrit, au chant VIII de l'Enéide[3], le bouclier merveilleux, œuvre d'Héphaistos, que Vénus remet à Énée, ancêtre direct d'Octave, et préfigure de celui-ci[4]. On y voyait les gestes héroïques de la nation romaine, depuis ses lointaines origines jusqu'au triomphe d'Octave. Et c'était, au centre, la bataille navale d'Actium, où les dieux de Rome combattaient avec Octave contre ses ennemis, et où Apollon, son protecteur, tendait contre eux son arc. Puis c'était le triomphe d'Octave, les jeux que celui-ci avait institués, le temple qu'il avait construit pour remercier Apollon et où lui-même recevait les hommages du peuple romain. Ne retrouve-t-on pas dans cette description tous les éléments qui paraissent sur la patère : la bataille d'Actium ; les dieux protecteurs, Neptune, et surtout Apollon ; la victoire, le triomphe et les sacrifices ; la construction du temple d'Apollon, et celui vers qui converge tout l'intérêt de cette scène, Octave-Auguste ? On indiquera les motifs permettant de croire que le groupe d'Apollon et des

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Zodiacus*, p. 1051, note 7, 1059, référ.

2. Virgile est mort en 19 av. J. C. ; nous datons la patère de Boutae des dernières années du Ier siècle avant ou du début du Ier siècle après J.-C.

3. V. 625 sq. ; cf. *Mélanges Boissier*, p. 398.

4. Sur Enée, préfigure de Rome, et son bouclier, cf. entre autres, Warde Fowler, *Aeneas on the site of Rom, Observations on the eighth book of the Aeneid*, 1917.

Cyclopes s'inspire d'ex-votos galates : Virgile, lui aussi, n'avait pas omis sur son bouclier les durs combats soutenus par Rome contre les Gaulois[1]. et avait imité, semble-t-il, des œuvres d'art pergaméniennes.

Bouclier d'Enée.

1. Le milieu du bouclier est occupé tout entier par la bataille d'Actium et par ses conséquences (V. 670 sq.)
2. « Hinc Augustus agens Italos in praelia Caesar — Cum Patribus, Populoque, Penatibus, et magnis Dis (v. 678-9). » D'un côté, c'est Auguste César entraînant au combat les Italiens, le sénat, le peuple, les Pénates et les grands dieux ». Parmi ces dieux : Neptune (v. 699), et surtout Apollon.
3. « Geminas cui tempora flammas — Laeta vomunt, patriumque aperitur vertice sidus » (v. 680-1). « De ses tempes rayonnantes jaillissent deux flammes, et sur son front reluit l'astre paternel ». Voir plus loin la signification de ces flammes et de l'astre.
4. Hinc ope barbarica, variisque Antonius armis » (v. 685). « De l'autre côté, c'est Antoine, il traîne avec lui ses alliés barbares ».
5. « Actius haec cernens arcum intendebat Apollo — Desuper omnis eo terrore Aegyptus, et — Indi Omnis Arabs, omnes vertebant terga Sabaei. » (v. 704-6) « Apollon Actius regarde le combat et bande son arc : frappés de terreur, l'Egyptien, l'Indien, l'Arabe, le Sabéen, tous ont tourné le dos ».

Patère de Boutae.

1. La patère tout entière célèbre Apollon Actius et Octave vainqueur d'Actium.
2. Portrait d'Octave, vainqueur d'Actium, au centre de la patère. Autour de lui les dieux protecteurs, Neptune, et surtout Apollon.
3. Au revers de la patère, le soleil rayonnant, auquel s'identifie Octave-Apollon.
4. Ce sont les adversaires d'Apollon-Octave : le serpent Python, les Cyclopes.
5. Apollon tend son arc contre le serpent Python ; il a terrassé un Cyclope et, devant son geste menaçant, les deux autres demandent grâce.

1. V. 655 ; sur l'imitation par Virgile d'œuvres pergaméniennes, Carcopino, Mélanges de Rome, *Ostiensia*, III. *Les inscriptions gamaliennes*, 1911 ; Bellessort, *Virgile, son œuvre et son temps*, 1920, p. 229-30.

6. At Caesar, triplici invectus romana triumpho — Moenia, dis Italis votum immortale sacrabat, — Maxuma tercentum totam delubra per Urbem — Laetitia, ludisque viae plausuque fremebant. » (v. 714-7). « Mais César, trois fois triomphant, entrait porté sur son char dans les murs de Rome, et, consacrant aux dieux de l'Italie un *ex-voto* immortel, leur dédiait dans la ville entière trois cents des plus vastes temples. Les rues frémissaient de la joie des jeux et des applaudissements ».	6. Au centre, Octave porte la couronne de laurier, emblème du triomphe. Et dans la frise, ce sont, après les épisodes de luttes, ceux de la joie et de la prospérité. Apollon construit les murs de Troie, comme Auguste construit des temples et embellit la ville de Rome. Et l'image de Mercure, entouré des symboles de l'abondance, répond à cette joie populaire que décrit Virgile.
7. Omnibus in templis matrum chorus, omnibus arae — Ante aras, terram cassi stravere juvenci. » (v. 718-9). « Dans tous les temples, ce ne sont qu'autels dressés, chœurs de matrones romaines ».	7. L'autel brûlant devant le dieu et devant son temple.
8. Ipse, sedens niveo candentis limine Phoebi, — Dona recognoscit populorum..... (v. 720-1). « Lui-même, (Octave), assis sur le seuil éblouissant du temple d'Apollon, reçoit les présents des peuples ».	8. Le temple d'Apollon, devant lequel se tient le dieu, qui reçoit le culte des mortels, et qui est en réalité Octave.

Ainsi, vers après vers, la patère illustre la description du poète. Sans doute l'orfèvre ne l'ignorait pas, pas plus que les descriptions homérique et hésiodique. Mais il a aussi pu s'inspirer d'autres récits poétiques, et nous verrons qu'une même comparaison peut être instituée entre la patère, une élégie de Properce et une ode d'Horace. Ces documents littéraires, d'autres encore qui célèbrent tous la victoire d'Actium, montrent qu'un schéma uniforme en réglait le récit : la bataille elle-même, où Octave triomphe grâce à Apollon ; puis la paix et ses bienfaits, et les actions de grâce au dieu Apollon-Octave. A des siècles de distance, une idée analogue inspirait déjà les patères phéniciennes et les boucliers homérique et hésiodique, et il se peut que les poètes, comme les artistes, aient eu sous les yeux de tels monuments précieusement

conservés dans les sanctuaires, auxquels ils ont demandé leur inspiration.

Idée fort ancienne, nous venons de le voir, mais toujours nouvelle, et que les poètes et les artistes répéteront sans cesse, parce qu'elle est une de ces antithèses chères à l'esprit humain. Joie et douleur, amour et mort, volupté et tristesse, lutte et paix, ne sont-ce pas là des thèmes généraux traités par les artistes de tous les temps? Si la coupe de Boutae célèbre la paix qu'Auguste fait succéder aux luttes romaines, Chateaubriand, dans ses *Martyrs* (livre IX), montrera un pâtre gardant ses troupeaux en jouant de la musette sur les ruines d'un camp romain. A lui aussi l'instabilité des choses humaines suggérera ces images antithétiques de paix et de guerre, de fécondité et de ruine...

Nous savons quelle est l'idée que l'orfèvre a voulu exprimer ; cherchons maintenant comment il l'a réalisée, et quelles sont les raisons qui ont déterminé le choix de certains motifs plutôt que d'autres.

***

B. — Le décor mythologique.

Les diverses scènes qui composent la frise circulaire entre le serpent et le médaillon central se dirigent de gauche à droite, dans le sens des aiguilles d'une montre, selon le principe des arts indo-européens[1]. Le point initial est fixé par la tête du serpent et le point terminus par sa queue, au-dessus du temple d'Apollon, motif vers lequel tous les autres convergent. On voit se succéder (fig. 6) :

A. *Scènes de luttes et de victoires.*

I. Apollon contre le serpent Python.
II. Apollon contre les Cyclopes.

1. C'est la direction contraire, sémitique, que montrent les patères phéniciennes.

B. *Scènes de paix et de prospérité.*

III. Apollon et Neptune fondent les murs de Troie.
IV. Mercure assis, dieu de l'abondance.

C. *Culte rendu à Apollon Actius.*

V. Apollon lyricine, autel, temple, et l'inscription Actius.

Les épisodes du mythe d'Apollon ne sont point choisis au hasard. Il y a, en plus de leur allusion aux exploits d'Octave,

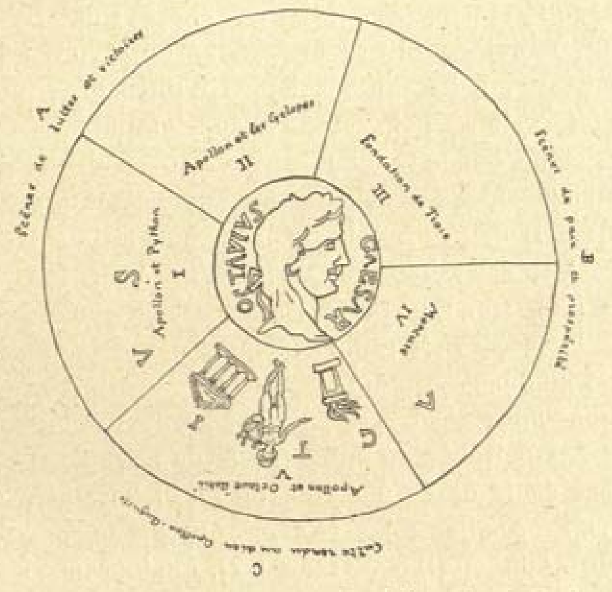


Fig. 6. — Schéma de l'ornementation de la patère de Boutae.

un lien mythologique entre eux. Apollon s'est souillé de deux meurtres, ceux de Python et des Cyclopes, et, après chacun d'eux (I et II), il doit se purifier par l'exil, se rendant chez Admète dont il garde les troupeaux[1], et chez Laomédon pour le compte de qui il construit les murs de Troie (III). Ce dernier motif est donc la suite logique du précédent (II), et c'est sans

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Draco*, p. 407; s. v. *Apollo*, p. 311.

doute pourquoi l'artiste a préféré l'épisode peu connu des Cyclopes à d'autres combats d'Apollon, par exemple à ceux qu'il soutient contre Tityos, les Géants, les Niobides. Après les durs combats du dieu (I et II), c'est son rôle pastoral et pacificateur qui l'emporte, puisqu'il paît les troupeaux et construit des villes. Aussi la présence de Mercure (IV), qui est, comme Apollon Nomios auquel l'unit la légende, un dieu de la paix et de l'abondance champêtre, n'est pas insolite.

Remarquons que l'on passe par transitions de la lutte à la paix. Apollon tend d'abord avec effort son arc contre Python (I), qui se dresse menaçant contre lui : l'action guerrière atteint ici son maximum d'intensité. Apollon a vaincu les Cyclopes (II), son arc pend inutile dans sa main gauche, et de son bras tendu vers ses adversaires, il les fait reculer épouvantés et défaits. C'est maintenant la paix, mais une paix active, car Apollon et Neptune, étroitement unis, s'avancent vers les murs de Troie qu'ils élèvent (III). Puis Mercure (IV), tranquillement assis, jouit en repos des bienfaits de la prospérité. Enfin Apollon, dans son sanctuaire, reçoit les hommages qui lui sont dûs pour ses œuvres (V).

Noterons-nous encore le savant équilibre des divers éléments? Les épisodes de luttes (A) et de paix (B) recouvrent une place égale de chaque côté du motif terminal, celui de l'hommage à Apollon (C), et ce dernier occupe une place bien à part, entre Apollon (I) et Mercure (IV), qui tournent le dos au dieu citharède.

⁂

I. — Apollon et le serpent Python.

Apollon, genou droit en terre, jambe gauche avancée et prenant un solide point d'appui, le haut du corps renversé en arrière, décoche une flèche au monstre. Celui-ci, dressé devant lui sur ses replis noueux, le menace de sa gueule ouverte.

La lutte d'Apollon contre le serpent Python, premier pos-

sesseur du sanctuaire delphique, de l'Olympien contre le vieux dieu chthonien[1], a souvent inspiré les artistes[2]. On peut partager en deux séries les monuments qui l'illustrent :

a) ceux où le dieu enfant, dans les bras de sa mère, lutte contre le serpent[3].

b) ceux où le dieu adolescent combat seul, version qui parait la plus ancienne[4].

C'est à la seconde série que se rattache le motif de la patère. Les monuments n'en sont pas nombreux. Overbeck ne trouve guère à citer que les suivants :

a) groupe de Pythagoras de Rhegion (1re moitié du ve siècle), que mentionne Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 59[5].

b) monnaies de Crotone, de la fin du ve siècle[6].



Fig. 7. Monnaie de Crotone. Apollon et Python

c) relief de colonne, dont Attale II orna le temple de sa mère Apollonis à Cyzique, connu par des textes, mais dont nous ignorons l'aspect. Encore n'est-ce qu'une hypothèse que de le ranger dans la série *b* plutôt que dans la série *a*[7].

Les monnaies de Crotone, qui offrent quelques variantes dans l'attitude et dans le style, sont donc les seuls documents figurés illustrant ce thème (fig. 7). Or, leurs analogies avec le relief de la patère sont frappantes, et nous penserons volontiers qu'un même prototype a inspiré les unes et l'autre.

1. Roscher, *Lexikon*, s. v. *Pythoktonos*, p. 3400 sq.; *Python*, p. 3400; *Pythios*, p. 3375; *Dict. des ant.*, s. v. *Draco*, p. 406 sq.; *Omphalos*, p. 197; Schreiber, *Apollon Pythoktonos*, 1879.

2. Overbeck, *Griech. Kunstmythol.*, Apollon, p. 368 sq.; Roscher, s. v. *Python*, p. 3406.

3. Overbeck, *op. l.*, p. 368 sq.

4. *Ibid.*, p. 379 sq.

5. Overbeck, *op. l.*, p. 379, n° 31; cf. les références données sur la monnaie de Crotone à la note suivante.

6. *Ibid.*, pl. V, 21, p. 379, n° 32, p. 83; Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 26 sq., fig. 5; Roscher, s. v. *Python*, p. 3407, fig. 1; Muller-Wieseler, II, pl. XIII, n° 145; Overbeck, *Griech. Plastik* (4), I, p. 264, 299, note 207, référ. *Dict. des ant.*, s. v. *Apollon*, p. 319, fig. 378, note 201, référ.

7. Overbeck, *Apollon*, p. 379, n° 33.

On admet généralement que ces monnaies reproduisent le groupe célèbre que Pythagoras avait sans doute exécuté pour la ville même de Crotone. S'il en est ainsi, l'orfèvre romain aura copié le bronze de Pythagoras, soit directement, soit par des intermédiaires inconnus. On a souvent supposé que le grand trépied, séparant les adversaires sur les monnaies de Crotone, ne faisait pas partie du groupe original, mais était une adjonction du graveur. Le relief de la patère confirme cette hypothèse : les combattants se trouvent seuls l'un vis-à-vis de l'autre, sans cet élément qui aurait rompu les lignes de la composition et qui n'est guère plastique.

Sur les monnaies, les deux bras du dieu sont tendus en avant, la main gauche tenant l'arc, la main droite tirant la corde, et le haut du corps est droit, attitude qui est celle des archers d'Egine[1], et, plus tard, de l'Apollon en bronze du temple de Pompéi. Sur la patère, le haut du corps est renversé; le bras droit ramené en arrière tend la corde avec vigueur, prêt à lâcher le trait. C'est une action plus violente, un ressort qui brusquement se détend, et à voir cet Apollon, on évoque l'Héraklès archer de Bourdelle. Laquelle de ces deux attitudes Pythagoras avait-il choisie? La seconde convient mieux à son art tel que nous le connaissons. Comme Myron, il aime à montrer le corps humain en une détente subite, en une attitude momentanée; ses œuvres, ce sont des « instantanés du coureur courant, du pugiliste se battant, du discobole tendant tous ses membres dans l'effort »[2]. Chez lui ce sont des mouvements contrastés : un bras se tend en avant, l'autre est ramené en arrière, et le haut du corps se renverse : telle est l'attitude du dit Pollux au Louvre, et d'un torse de Délos, dérivé du même original[3], qui offre de grandes analogies avec celle du torse d'Apollon sur la patère. Il se peut que l'artiste monétaire,

1. On a aussi comparé l'Apollon des monnaies de Crotone à l'Héraklès archer des monnaies de Thasos (Overbeck, *Apollon*, p. 295).

2. Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 123.

3. *Ibid.*, p. 105 sq., fig. 15-6.

gêné par l'étroit espace dont il disposait entre le trépied et le bord de la monnaie, ait modifié l'attitude primitive, en même temps qu'il plaçait le dieu, non plus de profil, mais de trois quarts, presque de face, si bien qu'il semble contourner son corps autour du trépied afin de pouvoir diriger son trait contre le serpent. Cette attitude bizarre, ces gestes gauches et manquant d'énergie, ne seraient donc pas imputables à Pythagoras, mais à son copiste. La patère de Boutae aurait le mérite de donner une idée plus juste du groupe original.



II. — Apollon et les Cyclopes.

A gauche, Apollon, entièrement nu, s'avance fièrement vers ses adversaires; l'arc inutile dans la main gauche abaissée et ramenée un peu en arrière, il tend vers eux son bras droit sans arme, en un geste menaçant. Ses mouvements sont contrastés : la jambe gauche et le bras droit sont portés en avant, la jambe droite et le bras gauche en arrière. Le carquois est pendu dans le dos du dieu.

Devant lui un groupe de trois ennemis. L'un s'est affaissé et, mortellement blessé, se détournant de son meurtrier, s'appuie du bras droit sur le sol. Un autre, le corps rejeté en arrière, lève le bras droit en un geste de supplication; sa main gauche abaissée tient un petit bouclier rond. Le troisième, le plus éloigné du dieu, brandit encore un javelot et tient un bouclier, mais, déjà détourné. il sent son courage l'abandonner et s'apprête à fuir. Entre les combattants plane de face l'aigle de Zeus, tenant le foudre dans ses serres,

Notez comment l'action décline du plus éloigné des adversaires d'Apollon au plus rapproché : le dernier, encore menaçant, semble vouloir lancer son trait avant de s'enfuir; le second, bien qu'indemne, renonce à se servir de ses armes et supplie; le troisième, blessé, se laisse aller à sa souffrance.

Au point de vue du groupement des personnages, un sarcophage narrant la légende de Lycurgue offre certaines analogies avec cette composition[1] (fig. 8).

Quel est le sens de cette scène? Songera-t-on à la lutte d'Apollon contre les Géants, souvent d'apparence entièrement humaine[2]? contre les Gaulois qu'il repousse de Delphes au milieu d'éclairs et de coups de tonnerre? Chasse-t-il de Delphes les Perses[3]? marche-t-il à la tête des Troyens contre les Grecs, au bruit du tonnerre que déchaîne Zeus, et dans lequel les Troyens voient un présage en leur faveur[4]?. Ces sujets ne se

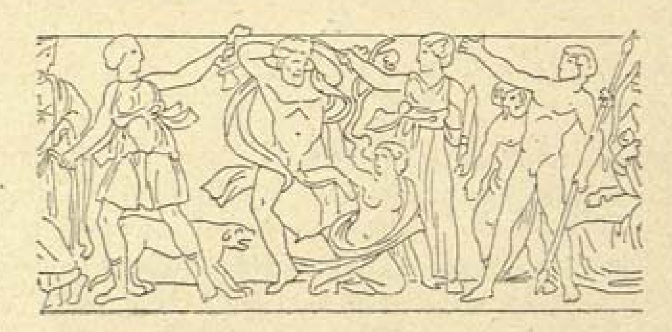


Fig. 8. — Sarcophage. Légende de Lycurgue.

rattacheraient pas par un lien intime à celui qui précède et à celui qui suivra. Mais c'est pour se purifier du meurtre des Cyclopes que le dieu fut envoyé chez Laomédon, dont il conduisit les bœufs, et pour qui il entreprit la construction de Troie.

Les Cyclopes avaient forgé pour Zeus le foudre avec lequel le maître du ciel frappa Asklépios, fils d'Apollon; pour se venger, le dieu les tua[5]. Tel est le thème qu'à choisi l'artiste. Il explique

1. Overbeck, *Apollon*, p. 63, n° 22-1; pl. V, 8 (Atlas), n° 3 b. : Roscher, s. v. *Giganten*, p. 1658; *Répert. de reliefs*, II, p. 111, 2, etc.
2. Roscher, s. v. *Lykurgos*, p. 2202, fig. 4.
3. Hérodote, VIII, 35; Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 377.
4. Iliade, XV, 306; cf. Helbig-Toutain, *Guide dans les musées d'arch. classique de Rome*, 1893, I, p. 105.
5. Roscher, *Lexikon*, s. v. *Kyklopen*, p. 1677-8; *Dict. des ant.*, s. v. *Apollon*, p. 311.

la présence de l'oiseau de Zeus tenant le foudre, cause du conflit; il explique aussi le nombre des adversaires d'Apollon : les Cyclopes, démons de l'orage, étaient au nombre de trois, Βρόντης, Στέροπης, Ἄργης, personnifiant le tonnerre, l'éclair, la foudre[1].

Si cette identification ne peut prêter au doute, nous ne connaissons toutefois aucun monument illustrant cette légende[2], qui ne paraît pas avoir tenté les artistes, préfèrant les exploits plus connus contre les Géants et les Gaulois. Aussi est-ce aux monuments relatant ces derniers que l'orfèvre a demandé ses modèles. Essayons de les retrouver (fig. 9).



L'art antique a volontiers représenté Apollon debout, en une attitude violente, tendant en avant le bras armé de l'arc ou du glaive, contre ses adversaires[3] qui parfois lèvent les bras en geste de supplication[4]. Il porte alors souvent le carquois au dos[5]. Des monnaies archaïques de Caulonia[6] le montrent ainsi, le bras droit élevé menaçant, le bras gauche sans arme tendu en avant. Ce sont là, du reste, les gestes de nombreux guerriers dans l'art grec. Calme et impassible, il étend au-dessus de la mêlée furieuse son bras droit, au centre du fronton d'Olympie[6]. Ailleurs, l'arc inutile pend dans sa main, comme ici[7]. Signalons encore l'éphèbe de Cerigotto, au Musée d'Athènes, quel que soit son nom discuté, qui, au repos, tend le bras droit en avant. Certes, tous ces types présentent de grandes analogies avec l'Apollon de la patère. Toutefois, à

1. Roscher, p. 1677; autres noms, p. 1678.

2. Overbeck ne la mentionne même pas dans la légende d'Apollon (*Griech. Kunstmythol.*, *Apollon*).

3. Overbeck, *Apollon*, p. 218 sq. ; table iliaque de Bovillae, Reinach, *Répert. de reliefs*, I, p. 287.

4. Overbeck, *Atlas*, pl. XXIII, 2, 3, 6, 7, 8.

5. Overbeck, p. 349 sq. ; table de Bovillae.

6 *Ibid.*, p. 76-7, pl. III, 2-5.

7. *Ibid.*, p. 296 sq .. Der Bogen ausser Gebrauch.

contempler celui-ci, c'est à l'Apollon du Belvédère que l'on songe aussitôt (fig. 9, 4).

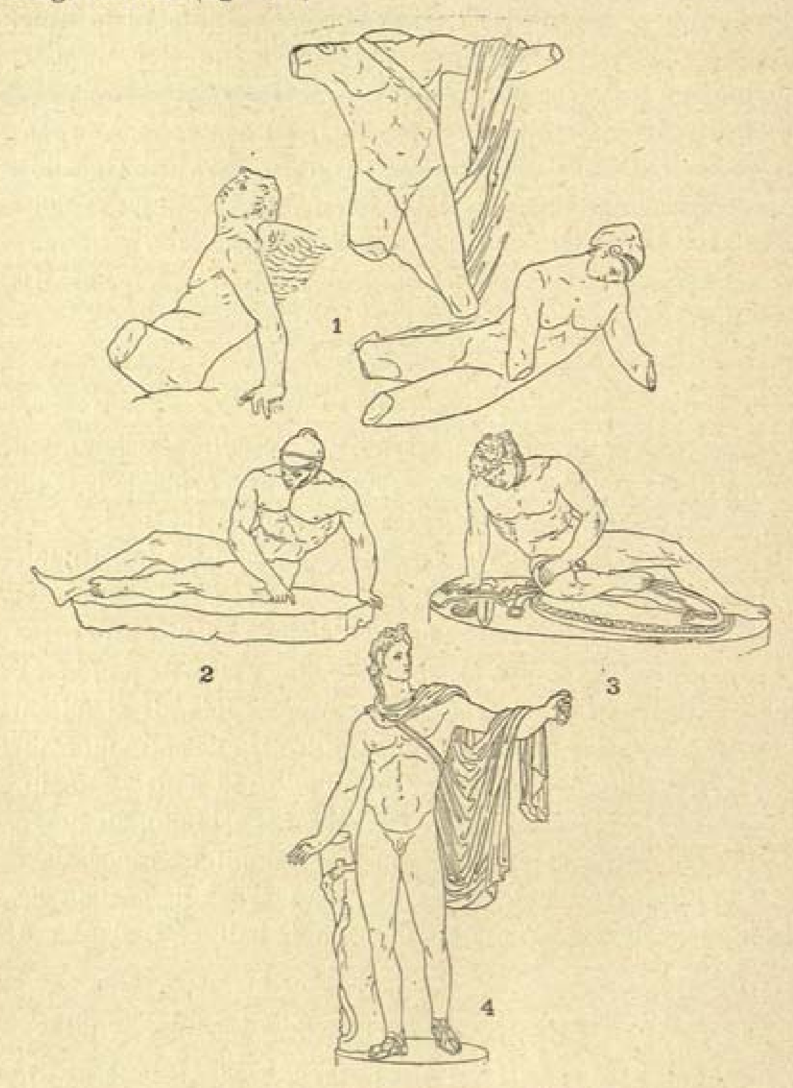


Fig. 9. — Apollon, Gaulois et Géants.

Dans une même démarche de fierté confiante en sa force, dans un chiasme analogue des membres, le dieu s'avance

redoutable, carquois au dos. Supprimons l'inutile draperie, qui, M. Amelung l'a montré, est vraisemblablement une adjonction du copiste augustéen, et qui alourdit la silhouette du bronze original[1]. Mais les gestes sont inversés : l'Apollon du Belvédère tend le bras gauche et laisse retomber le droit, sa jambe droite sert d'appui et la gauche est fléchie[2] ; sur la patère de Boutae, il avance le bras droit et abaisse le gauche, la jambe gauche lui sert d'appui et la droite fléchie est ramenée en arrière.

On sait les interminables discussions auxquelles ont donné lieu le nom de l'artiste auteur du bronze original et les restaurations de la statue du Belvédère. Est-ce Euphranor ou Léocharès ? Le dieu tenait-il l'arc dans la main gauche et la branche de laurier dans la droite, ou encore, comme le bronze Stroganoff suspect pour les uns, délibérément faux pour les autres, l'égide dans la main gauche ? Les restaurations de Montorsoli (+ 1546) ayant affecté la main gauche, l'avant-bras droit, le haut du tronc d'arbre[3], et les branches de laurier sur le tronc pouvant être, elles aussi, une adjonction du copiste[4], diverses hypothèses sont possibles.

Si nous admettons la parenté de l'Apollon du Belvédère avec l'Apollon de la patère de Boutae, cette relation éclaire-t-elle d'un jour nouveau la question ? Je ne le crois pas. Tout au plus pourrait-on proposer une reconstitution semblable, qui inverse les mouvements : mettre l'arc inutile dans la main droite du dieu abaissée[5], et laisser la main gauche vide,

1. *Rev. arch.*, 1904, II, p. 332.

2. Types analogues : Lansdowne, Clarac-Reinach, p. 240, 906 A ; *Répert. de la stat.*, II, p. 99, 6, 7 (statuettes) ; Apollon Pulszky, Overbeck, *Apollon*, p. 254, fig. 18.

3. Cf. Helbig-Toutain, *Guide*, I, p. 103.

4. On a même prétendu que la statue avait été trouvée sans tronc d'arbre, ce qu'a réfuté M. Petersen, *Röm. Mitt.*, 1894, p. 249.

5. M. Collignon a dit avec raison : « On ne comprendrait pas le carquois suspendu aux épaules, si le dieu n'avait tenu l'arc », *Sculpture grecque*, II, p. 318.

simplement tendue en avant dans un geste de menace, devant lequel les ennemis reculent épouvantés [1]. Toutefois, tenir l'arc dans la main droite n'est pas normal.

Quoi qu'il en soit, l'indéniable analogie entre les Apollons du Belvédère et de Boutae permet de supposer que leurs auteurs se sont inspirés plus ou moins librement du même prototype, et l'examen des Cyclopes confirmera cette supposition.

On a souvent signalé les rapports qui unissent l'Apollon du Belvédère à l'Apollon de la Gigantomachie de Pergame [2], dont l'attitude est la même, malgré quelques divergences, et qui porte aussi le carquois, le bras gauche étant tendu en avant (fig. 9, 1). Mais à Pergame, et c'est un nouveau point commun avec l'épisode des Cyclopes, le dieu n'est pas séparé de ses adversaires, les Géants, et il lutte contre eux : à ses pieds l'un s'est affaissé : tête inclinée, sans force, il essaie de se soulever encore, en s'appuyant de ses deux bras sur le sol. De l'autre côté d'Apollon, un autre géant, terrassé par la torche de Latone, s'appuie du bras droit contre terre. Ces attitudes des vaincus ne rappellent-elles pas celle du Cyclope blessé par Apollon ?

Assis, dos tourné au dieu qui l'a frappé, la jambe droite un peu relevée, le Cyclope s'appuie du bras droit contre le sol, cherchant en vain à se dresser, et sa tête s'affaisse sur sa poitrine. Certes, les guerriers à terre sont nombreux dans les arts grec et romain. Le plus souvent cependant, ils se défendent encore contre leur vainqueur et ils n'ont pas renoncé entièrement à la lutte. Il faut attendre l'art pergaménien pour rencontrer ces lutteurs hors de combat, qui, affaissés dans cette pose caractéristique, s'appuient lourdement sur le sol, se désintéressent de leur adversaire et ne se débattent plus que contre la mort prochaine.

1. Cf. les monnaies archaïques de Caulonia, où Apollon tend en avant le bras gauche sans arme.

2. Overbeck, *Apollon*, p. 220, n° 2 ; id., *Griech. Plastik*, 4e éd., II, p. 262, 268, fig. 198, c. ; Reinach, *Répert. des reliefs*, I, p. 208, 9.

Cette attitude, qu'on vient de rencontrer dans la Gigantomachie de Pergame, est aussi celle d'autres statues de cette école d'art. Ce sont le Gaulois blessé du Capitole (fig. 9, 3), et le torse de Dresde[1], tous deux dérivés du même original, que la plupart des auteurs identifient avec le « tubicen » du grand autel d'Attale I à Pergame, œuvre d'Epigonos[2].

C'est le Gaulois casqué du Musée de Naples[3], provenant de l'ex-voto consacré à Athènes par Attale I (fig. 9, 2). Les autres Gaulois du même ensemble, tombés à la renverse, l'un imberbe[4], l'autre barbu[5], et les Perses[6] de l'ex-voto d'Athènes célébrant la victoire de Marathon, présentent aussi des analogies; ils s'appuient sur un bras, mais ils ne s'affaissent pas aussi désespérément que les précédents.

Créée par l'école de Pergame, cette attitude eut grand succès, et les artistes ultérieurs l'employèrent volontiers pour leurs guerriers mourants, entre autres sur l'arc de Tibère à Orange, où les souvenirs des ex-voto pergaméniens sont sensibles[7].

On a volontiers retrouvé le prototype commun de l'Apollon du Belvédère et de celui de la Gigantomachie pergaménienne dans le groupe élevé à Delphes par les Etoliens pour commémorer la victoire du dieu sur les Gaulois en 279[8], qu'il avait repoussés terrifiés de son sanctuaire, au milieu d'éclairs et de tonnerres[9]; et l'on a supposé aussi que cet ex-voto et les

1. Clarac-Reinach, I, p. 531, n° 2213; Reinach, *Les Gaulois dans l'art antique*, Rev. arch., 1889, I, p. 188, fig. 10.
2. M. Bienkowski conteste cette identification et reconnaît ici un autre Gaulois de cet ex-voto, *Die Darstellungen der Gallier in d. hellenistischen Kunst*, 1908.
3. Overbeck. *Griech. Plastik*, 4° éd., II, fig. 189, IV, 9; Clarac-Reinach, I, p. 523, n° 2158.
4. Overbeck, fig. 189, IV, 8.
5. *Ibid.*, fig. 189, IV, 7.
6. *Ibid.*, fig. 189, III, 4, 5.
7. Reinach, *Répert. de reliefs*, I, p. 203, 5, 6.
8. Le miracle est attesté dès l'année suivante, en 278, par l'inscription de Cos: Reinach, *L'Attaque de Delphes par les Gaulois*, Comptes rendus Acad. Inscr. et Belles-Lettres, 1904, p. 158 sq.
9. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 377-8; id., *Griech. Kunstmythol.*,

monuments de ce cycle delphique[1] ont pu inspirer aux artistes pergaméniens le type de leurs statues de Gaulois[2].

Il est certes dangereux, dit M. S. Reinach avec raison, de vouloir rattacher tout monument où paraît un Gaulois aux œuvres que mentionnent les textes; on se souviendra que de telles compositions, passées sous silence par les anciens, durent être très nombreuses, et que le grand autel de Pergame lui-même n'est cité qu'une fois, dans l'obscure compilation d'Ampélius[1]. Toutefois, pour ce qui concerne le groupe d'Apollon et des Cyclopes, on constate que les monuments qui présentent avec lui le plus d'analogies appartiennent tous au cycle pergaménien célébrant les victoires sur les Gaulois et sur les Géants, lui-même inspiré sans doute du cycle delphique où Apollon triomphait des Gaulois. Dès lors, on est tenté de retrouver dans la composition de l'orfèvre romain le souvenir de l'ex-voto delphique.

D'autres indices autorisent cette hypotèse. Les artistes romains ont volontiers copié, dans leur reliefs et leurs peintures, les Géants et les Gaulois des ex-votos pergaméniens[3]. Qui donc s'en étonnerait? Rome n'était-elle pas l'héritière d'Attale III qui lui avait légué ses biens? N'avait-elle pas eu, elle aussi, à lutter contre ces barbares, et les victoires des Attalides ne s'identifiaient-elles pas aux siennes propres?

Bien plus, Auguste est un nouvel Attale, car il a terminé la pacification de la Gaule. Sur la cuirasse de sa statue de Prima Porta, la Gaule personnifiée y apparait vaincue[4]; l'attitude de

Apollon, p. 137, 256 sq. ; Reinach, *Rev. arch.*, 1889, I, p. 318 ; Helbig-Toutain, *Guide*, I, p. 103 sq. ; Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 316.

1. Sur les monuments commémorant le pillage du temple de Delphes par les Gaulois et la victoire d'Apollon, cf. *Rev. arch.*, 1889, I, p. 317-8 ; Déchelette, *Manuel d'arch. préhist.*, II, 3, p. 1586-7, référ.

2. *Rev. arch.*, 1889, I, p. 350.

3. *Rev. arch.*, 1889, II, p. 350-1 ; ex. les souvenirs pergaméniens sur le sarcophage de la Vigna Ammendola, *ibid.*, 1888, II, pl. XXII-XXIII ; Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1585, fig.

4. *Rev. arch.*, 1889, I, p. 320-1.

la statue elle-même semble être une imitation de l'image d'Attale I, que l'on a reconnue sur une peinture de Pompéi[1]. Dans son voyage en Asie, Auguste avait passé à Pergame : il y avait pu voir le groupe en bronze dont s'inspirait cette image, et il avait désiré que sa propre effigie eût la même attitude dominatrice. Peut être aussi que la vue de la Niké de Nikératos l'avait décidé à faire placer au faite de la Curia Julia une Niké portant le trophée, s'élancant du globe conquis[2].

On a déjà signalé les ressemblances qui unissent la patère de Boutae au bouclier d'Enée, décrit par Virgile. Le poète y avait figuré, outre la bataille d'Actium, les hauts faits des prédécesseurs d'Auguste, entre autres l'épisode des Gaulois repoussés du Capitole[3] : Virgile, dit-on[4], substituant le Capitole au Parnasse, s'était inspiré pour cette description des reliefs sculptés sur les portes d'ivoire du temple d'Apollon Palatin, construit en 36 av. J. C. par Auguste et dédié en 28, qui célébrait le massacre des Niobides, et la défaite des Gaulois à Delphes[5]. Nous ignorons leurs auteurs[6]; nous ne savons quel pouvait être l'aspect de la composition. Peut-être y voyait-on non seulement Apollon faisant reculer ses adversaires épouvantés, de son geste menaçant, mais aussi, comme sur la patère de Boutae,

1. *Rev. des ét. grecques*, 1913, p. 392, fig. 6.
2. *Ibid.*, p. 396.
3. *Aeneid.*, VIII. v. 655 sq.
4. *Rev. arch.*, 1889, I, p. 351-2.
5. Properce, II, 31, v. 12 sq. ; Heydemann, *Ber. d. k. s. Gesell. d. Wiss.*. 1877, p. 88 sq. ; Homo, *Lexique de topographie romaine*, p. 547.

« Et valvae, Libyci nobile dentis opus,
Altera dejectos Parnassi vertice Gallos,
Altera moerebat funera Tantalidos ». (Prop.).

Sur les objets d'art contenus dans le temple d'Apollon Palatin, Homo, *Les musées de la Revue impériale*, Gaz. des Beaux-Arts, 1919, I, p. 41.

6. Brunn voudrait les attribuer à un artiste de Pergame, Stratonicos, dont les œuvres seraient arrivées à Rome en même temps que les trésors d'Attale III, légués au peuple romain en 133, *Geschichte d. griech. Künstler*, I, p. 310, n° 444 ; M. S. Reinach préfère songer à un artiste de la Grèce propre, puisque ces reliefs commémoraient la défaite des Gaulois à Delphes, *Rev. arch.*, 1888, II.

la foudre et les éclairs que déchaîna le dieu et qui avaient laissé leur trace sur le seuil du temple[1].

En résumé, nous supposons que l'orfèvre auteur de la patère a pris pour modèle les reliefs du temple d'Apollon Palatin qui illustraient la défaite des Gaulois à Delphes, de ce temple dont l'image apparaît sur la coupe (V) consacrée à la gloire du dieu; que ces reliefs s'inspiraient d'œuvres pergaméniennes, elles-mêmes dérivées du cycle delphique, et que cette filiation explique pourquoi, sur la patère, Apollon et le Cyclope terrassé trouvent leurs plus proches parents dans l'art pergaménien. Mais, pour ne pas rompre le lien qui unit entre eux les divers épisodes du mythe d'Apollon, l'orfèvre a débaptisé les Gaulois et les a transformés en Cyclopes. Le changement était facile et n'affectait que la dénomination; le dieu et ses adversaires restaient semblables, et la foudre était aussi bien celle qui repoussa les Gaulois que celle qui fut la cause du conflit entre Apollon et les Cyclopes.

Le temple Palatin était l'œuvre d'Auguste: n'était-il pas tout naturel que l'artiste lui demandât ses modèles, puisqu'il s'agissait de célébrer à la fois dans son œuvre Apollon et Auguste?

***

III. Apollon et Neptune construisent les murs de Troie.

Apollon et Neptune, tous deux entièrement nus, le premier sans attribut, le second tenant dans la main gauche le trident, s'avancent côte à côte, en un groupe fraternel qui fait songer au groupe dit d'Oreste et Pylade du Louvre[2], et aux éphèbes funéraires de Saint-Ildefonso[3]. Leurs attitudes sont savamment équilibrées : le corps d'Apollon porte sur la jambe

1. Properce, III, 24 : « La trace laissée par la foudre sur le seuil du temple de Delphes atteste la sacrilège entreprise de Brennus contre les trésors du dieu à la longue chevelure ».

2. Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 663, fig. 348.

3. Collignon, *Les statues funéraires*, p. 338, fig. 215.

gauche, la jambe droite fléchie est ramenée en arrière, ainsi que le bras droit; Neptune s'appuie sur la jambe droite, ramène la gauche en arrière, et lève le bras gauche appuyé sur le trident. Devant eux, deux tours crénelées que réunit un pan de mur symbolisent la ville, au dessus de laquelle planent les attributs des dieux, la lyre[1] d'Apollon, le dauphin de Neptune, et un signe indéterminé, en forme de crochet où de zigzag[2].

Après le meurtre des Cyclopes, Apollon se rendit en exil auprès de Laomédon et éleva pour lui, avec l'aide de Poseidon, l'acropole de Troie, le mur de Pergame[3]. C'est cet épisode qu'illustre le relief de la patère.

Ce sont souvent, sur les vases d'argent romains, des scènes de la légende troyenne[4], dont on sait la faveur à cette époque; les murs de Troie y paraissent comme ici, avec leurs tours et leurs créneaux[5]; de plus, nous avons déjà indiqué que l'auteur de la patère phénicienne de Préneste a employé une schématisation identique à celle-ci pour figurer une ville.

Une peinture murale de Pompeï reproduit le même sujet, mais diffère par la composition. Neptune est assis, tenant son trident; devant lui, Apollon debout, carquois au dos, s'appuie sur sa lyre, et dans le fond les ouvriers élèvent les murs de Troie[6]. Cet épisode, comme celui des Cyclopes, n'a influencé que faiblement l'art[7].

Peut-on cependant déterminer le prototype qui a servi de

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Lyra*, p. 1446.

2. Ex. à Boutae même, Marteaux-Le Roux, *Boutae*, p. 344, fig. 66. Sur le zigzag-éclair et son très fréquent emploi dans l'ornementation, *Rev. hist. rel.*, 1915, LXXII, p. 63.

3. *Dict. des ant.*, s. v. *Apollo*, p. 311, 313 ; s. v. *Neptunus*, p. 61, note 16; Roscher, s. v. *Laomédon*, p. 1845, 1843.

4. Ex. trésor de Berthouville, Reinach, *Répert. de reliefs*, I, p. 69-70 ; Babelon, *Le cabinet des Antiques*, pl. XVII-XLI ; id., *Le Trésor de Berthouville*, 1916; cf. *Journal des Savants*, 1917, p. 442.

5. *Répert. de reliefs*, I, p. 70 ; II, p. 237, 4 ; III, p. 77, 1.

6. Overbeck, *Griech. Kunstmyth.*, Atlas, pl. XII, 24 ; Roscher, s. v. *Laomédon*, p. 1845, référ.

7. Overbeck, *Griech. Kunstmyth.*, III, Poseidon.

modèle à l'orfèvre? Pline mentionne, parmi les monuments d'Asinius Pollion, un Apollon et un Neptune, œuvres de Praxitèle, mais on ne sait s'il s'agissait d'un groupe unissant les deux divinités ou de deux figures isolées[1]. Il cite aussi, et cette mention a pour nous plus d'importance, parmi les peintures qui décoraient le Portique d'Octavie, exécutées par Artémon, l'histoire de Laomédon avec Héraklès et Poseidon[2]. Cet épisode est en étroite relation avec celui de la construction de Troie. Comme Laomédon refusait aux constructeurs de Pergame la récompense promise, ceux-ci se vengèrent : Apollon envoya une peste, Poseidon un monstre marin, auquel fut livrée la fille de Laomédon, Hésione, enchaînée sur un rocher. Héraklès vint la délivrer, mais, pour punir Laomédon d'avoir manqué aussi de parole envers lui, il détruisit Troie[3]. Artémon n'avait-il représenté que la délivrance d'Hésione? N'avait-il pas aussi peint les épisodes qui nécessitèrent l'intervention d'Héraklès, c'est-à-dire la construction des murs de Pergame par Apollon et Poseidon? Il serait tentant de le croire et de supposer l'artiste cherchant son modèle parmi les œuvres auxquelles, autour de lui, s'attachait le nom d'Auguste, comme il l'avait déjà fait pour le thème des Cyclopes, et le trouvant dans ce portique qu'Octave avait dédié en 32 av. J.-C. au nom de sa sœur Octavie[4].

1. « In Pollionis Asinii monumentis et Apollo et Neptunus », *Hist. nat.*, 36, 23 ; cf. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, Apollon, p. 99.

2. Pline, *Hist. nat.*, 35, 139, cf. Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler*, II, p. 191, nº 284 ; Homo, *Les Musées de la Rome impériale*, Gazette des Beaux-Arts, 1919, I, p. 191 sq.

3. Roscher, s. v. *Laomédon* p. 1844.

4. Homo, *Lexique de topographie romaine*, p. 444. M. Babelon suppose de même que des peintures ont pu servir de prototypes à certaines pièces du trésor de Berthouville.

IV. *Mercure assis.*

Mercure est-il un intrus dans cette série homogène consacrée à Apollon? Non pas. Sa présence, on le verra, s'explique par les relations qui unissent ce dieu à Auguste, et aussi par sa parenté mythologique avec Apollon. On connaît la rivalité d'Apollon et d'Hermès, et la réconciliation[1] de ces deux dieux des troupeaux et des bergers[2]. Le culte d'Apollon s'unit à celui de Mercure dans les provinces romaines; sur l'autel gallo-romain de Reims[3], ils accompagnent tous deux le dieu indigène à cornes de cerf et, comme lui, répandent l'abondance. Ils se fusionnent même, et l'on connaît des Mercures-Apollons[4].

Le dieu est assis sur un rocher, la jambe droite étendue, la gauche repliée. Une chlamyde attachée à son cou recouvre le dos et les bras, mais laisse le reste du corps à découvert. Autour de lui se pressent les animaux qui symbolisent l'abondance de la terre : le serpent chthonien; le bélier, son attribut habituel[5]; le chien, qui lui est parfois donné en tant qu'assimilé à Anubis et à Toth, dieu des morts[6], mais qui sans doute n'est ici que le chien du berger, le protecteur des troupeaux[7], et, on le verra plus loin, le protecteur de l'empire. Dans l'air, un oiseau étend ses ailes; ce n'est certes pas le coq, emblème de fertilité, qui accompagne souvent le Mercure gallo-romain[8], ni la cigogne[9],

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1808 sq.
2. *Dict. des ant.*, s. v. *Apollo*, p. 321, 311, 314 (Apollon Nomios); s. v. *Mercurius*, p. 1809. Suivant une version, Apollon aurait gardé les troupeaux de Laomédon, pendant que Poseidon construisait les murs de Troie, *ibid.*, s. v *Apollo*, p. 13; Roscher, s. v. *Laomédon*, p. 1843; il garde les troupeaux d'Admète, etc.
3. *Dict. des ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1822, fig. 4963.
4. *Ibid.*, p. 1820; Roscher, s. v. *Mercurius*, p. 2826.
5. Roscher, s. v. *Mercurius*, p. 2805.
6. *Ibid.*, p. 2807, 2827.
7. *Ibid.*, p. 2821.
8. Roscher, *Mercurius*, p. 2806.
9. *Ibid.*, p. 2807, 2806.

mais l'aigle, qu'il reçoit parfois comme dieu de la victoire[1].

Parmi les nombreux types de Mercure assis que l'art romain a prodigués sur les reliefs[2], dans ses statues et statuettes[3], il est difficile de déterminer celui qui a servi de modèle à l'artiste. Mais nous pouvons supposer que ce dernier a eu sous les yeux quelque image où Octave était divinisé en Mercure assis.

***

C. — Apollon Actius et Octave.

Après avoir suivi sur la frise de la patère les exploits guerriers et pacifiques des dieux, on aboutit au dernier motif, où Apollon reçoit les hommages de ses fidèles. C'est le point culminant de la composition, vers lequel doit converger l'intérêt, et l'artiste a pris soin d'en souligner l'importance en ordonnant les éléments de façon bien symétrique. Au centre du groupement, Apollon est debout, nu, de face, le poids du corps portant sur la jambe gauche, la droite un peu fléchie et reculée; de la main gauche, il appuie sa lyre contre la hanche et, le bras droit étendu, tient un objet que sa petitesse ne permet pas de considérer comme une patère, et qui est plutôt le plectre. D'un côté, le feu brûle sur un autel rectangulaire, où trois flammes distinctes sortent de trois boules. De l'autre côté, c'est la façade d'un temple à quatre colonnes et à fronton. Au-dessus de l'ensemble, l'inscription *Actius* se détache en relief, trois lettres à la gauche du dieu, trois à sa droite.

Apollon est exactement dans l'axe de l'image d'Octave placée sous ses pieds, tête-bêche, dans le médaillon central. La division symétrique en deux parties de l'inscription *Octavius*

1. Roscher, p. 2817.
2. Motif très fréquent, entre autres en pays gallo-romain; céramique, Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, II, p. 206, n° 49; argenterie, trésor de Berthouville, *Répert. de reliefs*, I, p. 68, 3, etc.
3. Reinach, *Répert. de la statuaire*, II, 168-70, etc.

Caesar, de chaque côté de la tête du héros, répond à la division pareille de l'inscription *Actius*. Par cette disposition, l'orfèvre a voulu établir un lien intime entre Apollon et Octave, dont les images ne peuvent être séparées l'une de l'autre, tous deux n'étant en réalité qu'une même personne.

A ce propos, rappelons que, sur les coupes phéniciennes, dont nous avons signalé la parenté d'inspiration avec la patère de Boutae, il y a souvent un rapport intime entre le décor du médaillon central et les scènes des zones circulaires. Souvent une de ces scènes est extraite du cycle et mise à part dans le médaillon central[1].

Il convient donc au préalable d'examiner le médaillon central et les relations qui unissent Octave à Apollon.

***

Les emblèmes de patères.

Les patères dont le milieu est orné d'un médaillon en relief, ou d'un élément en ronde bosse, sont nombreuses[2], et les motifs en sont variés Le plus souvent, ce sont les divinités[3], parmi lesquelles Apollon[4], ou des portraits, qui ne sont pas tant ceux de simples mortels[5] que ceux des empereurs ou des défunts élevés à la condition des dieux par leur insertion sur

1. Clermont-Ganneau, *Journal asiatique*, 1880, 15, p. 104.

2. Héron de Villefosse, *Crustae aut emblemata*, Mélanges Boissier, p. 277 sq. ; *Dict. des ant.*, s. v. *Caelatura*, p. 801; *Mon. Piot*, V, 1899, p. 184-5; Cagnat-Chapot, *Manuel d'archéol. romaine*, I, 1917, p. 529.

3. Ex. Exploits d'Héraklès, Athènes, *Ath. Mitt.*, 1914, p. 104 ; *Rev. des ét. grecques*, 1916, p. 105; même sujet, patère d'Hermopolis, Pernice, 58e *Winckelmannsprogramm*, 1898, pl., etc.

4. Emblème de patère de Naples, *Mon. Piot*, V, 1899, p. 185; du trésor de Notre-Dame d'Alençon, Longpérier, *Notice des bronzes*, p. 122, n° 544.

5. On a voulu reconnaître, dans les portraits ornant les patères de Boscoreale, les images du propriétaire du trésor, *Mon. Piot*, V, 1899, p. 47, 182 sq. Portraits en médaillon, liste donnée par Winnefeld, *Hellenistische Silberreliefs* 68e Winckelmannsprogramm, p. 18 sq. ; *Dict. des ant.*, s. v. *Imagines*, p. 404. Portrait d'une patère de Wels, Sittl, *Porträtsemblem aus Wels*, Jahreshefte d. k. arch. Instituts in Wien, XIV, 1911, p. 121 sq., etc.

le disque de la patère, celui-ci symbolisant, tout comme le disque de l'image *clypeata*[1], l'univers que dirigent les dieux, et le soleil où l'âme est enlevée. Les patères ornées en leur centre d'un portrait, comme celles de Boscoreale, ont pu servir au culte domestique des ancêtres, la place centrale qu'occupe l'emblème étant réservée dès l'origine, on l'a vu, aux dieux du monde et aux mortels divinisés.

C'est pourquoi les empereurs romains aiment à reproduire leurs traits au centre du *clipeus* qu'ils suspendent dans les temples et dans les édifices publics. Le portrait d'Auguste ornait ainsi un bouclier d'argent dans la Curie à Rome. Les petites villes suivaient l'exemple de la métropole, et Gabies montrait dans la curie de son municipe des boucliers dorés avec les images des princes et des princesses de la famille d'Auguste[2]. Il en était de même pour les médaillons des vases. Sur un emblème de patère en argent, Caracalla, debout, tient le globe du monde que surmonte la victoire[3]; les médaillons des vases en terre offrent souvent l'image des empereurs, par exemple celle d'Auguste et de Livie[4].

Ainsi, par la place qu'il occupe, Octave s'identifie à un dieu, à cet Apollon dont l'image couvre la patère, soit sous sa forme humaine, soit sous l'aspect du soleil et de la couronne végétale du revers; nous l'avons dit plus haut, et nous aboutissons ici à la même constation, mais par d'autres voies.

***

Les patères à emblèmes monétaires.

En mentionnant les quatre monnaies isolées du trésor des Fins d'Annecy, la pièce percée accompagnant celui de Cru-

1. Rapprochement indiqué *Mon. Piot*, V, 1899, p. 184; sur le portrait funéraire dans le disque, cf. mon mémoire *Rev. arch.*, 1919, I, p. 118 sq.
2. *Mon. Piot*, V, 1899, p. 184.
3. Trésor de Notre-Dame d'Alençon, Longpérier, *Notice des bronzes*, p. 122, n° 545.
4. Vase d'Alise Sainte-Reine, Déchelette, *Les vases céramiques de la Gaule romaine*, II, p. 284, n° 89.

seilles, l'obole funéraire d'un autre trésor des Fins d'Annecy, aussi au Musée de Genève, on a signalé le rôle ornemental et prophylactique des monnaies détournées de leur valeur d'échange. On en composait volontiers des colliers, des bracelets[1]; on les insérait dans le chaton des bagues; on en faisait des miroirs de poche[2]. Les monnaies d'Alexandre[3] et celles des empereurs romains jouissaient d'une grande faveur pour ces usages, dont les exemples sont très nombreux[4], non seulement dans l'antiquité grecque et romaine, mais encore au début du christianisme[5].

On aimait aussi à en décorer les fonds ou les bords des coupes d'orfèvrerie. La patère de Rennes est entourée d'une frise de seize monnaies impériales d'or, d'Hadrien à Julia Domna[6]. Les céramistes imitaient ces prototypes métalliques et plaçaient dans le fond de leurs coupes en terre cuite des médaillons qui sont des copies, même d'exacts moulages des monnaies réelles serties dans les pièces d'orfèvrerie. On en connaît qui montrent à cette place l'imitation des belles monnaies d'Agrigente[7], ou, au revers, l'effigie monétaire

1. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, I, p. 70, 653 sq., 680 sq.; Gusman, *L'art décoratif à Rome*, II, pl. 61; *Mém. Soc. nat. antiquaires de France*, 1888, p. 220; Marteaux-Le Roux, *Boutae*, p. 481, 488; *Dict. des ant.*, s. v. *Amuletum*, p. 258; s. v. *Armilla*, p. 437, fig. 534.

2. Babelon, *op. l.*, I, p. 670, référ.; Babelon-Blanchet, *Catal. des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, p. 556 sq.

3. *Dict. des ant.*, s. v. *Amuletum*, p. 258, fig.; Le Blant, *Mémoires Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 34, 1895, p. 122.

4. Citons le collier de la Bibliothèque Nationale, avec des camées et quatre médailles en or serties dans d'élégantes montures, des empereurs Caracalla et Geta, Septime Sévère, Geta, Hadrien, trouvé près de Commercy (Meuse) et datant du IIIe siècle; Babelon, *Catal. des camées antiques de la Bibl. Nationale*, p. 199, pl. XLI.

5. Cochet, *Le Tombeau de Childéric* I, p. 335 sq.; Le Blant, *l. c.*

6. *Dict. des ant.*, s. v. *Caelatura*, p. 802, fig.; *Patera*, fig. 5523; Babelon, *Le cabinet des antiques*, pl. VIII; Reinach, *Répert. de reliefs*, II, p. 233.

7. Th. Reinach, *Akragas ou le Pirée pris pour un homme*, Rev. arch., 1894, XXIV, p. 170 sq., p. 173 sq., pl. IX; Babelon, *Traité des monnaies*, I, p. 653, référ., p. 70.

d'Alexandre[1]. A la fin du IIe et au IIIe siècle de notre ère, les potiers gallo-romains de la vallée du Rhône, spécialement ceux de Vienne, appliquent sur la panse de leurs vases des médaillons en relief inspirés de médailles, par exemple l'image de l'Athéna Promachos empruntée au revers d'un médaillon de Commode[2]. Des lampes d'Afrique sont ornées sur leur pourtour d'empreintes de monnaies de Théodose[3].

L'orfèvre n'a donc rien innové en copiant, pour en orner le centre de la patère de Boutae, un type monétaire d'Octave, fondu avec le reste de la coupe. Son imitation, nous le verrons, n'est pas fidèle, et il a apporté à son modèle des modifications de détail, pour le mieux adapter à sa nouvelle destination. Quant au revers de la monnaie, il l'a reproduit dans la frise (V), reliant celle-ci par ce nouveau lien au motif central.

Avant de déterminer la monnaie d'Octave qu'il a utilisée, examinons les relations historiques unissant Octave à Apollon.

***

Octave-Auguste et le culte d'Apollon.

Avec Octave-Auguste[4], le culte d'Apollon prend à Rome une importance toute nouvelle[5]. Ses propres ancêtres se réclament de ce dieu, ainsi que la famille des Jules dont il est

1. *Rev. arch.*, 1894, l. c. La monnaie d'Alexandre est entourée d'une couronne végétale, analogue à celle qui paraît au revers de la coupe de Boutae; voir ci-dessus. Cf. encore, Walters, *Hist. of ancient Pottery*, I, pl. XLVIII, 4, p. 502-3.

2. Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, II, p. 235 sq., 251, n° 17.

3. Delattre, Un fragment de lampe chrétienne et une lampe entière, *Revue tunisienne*, 1915; cf. *Comptes rendus Acad. Inscriptions*, 1915, p. 521.

4. Sur Auguste, Lubker, *Reallexikon des klassischen Altertums*, 1914, s. v. *Octavius*, p. 726, 729, référ.; Francis, *Augustus, his life and his work*, 1914; Gardthausen, *Augustus und seine Zeit*.

5. Roscher, *Lexikon*, s. v. *Apollon*, p. 448-9; Boissier, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins*, I, p. 80 sq.; Toutain, *Les cultes païens dans l'empire romain*, I.

l'héritier par adoption. Lui-même lui a des obligations personnelles. Il en est le propre fils, issu du serpent divin d'Apollon qui eut commerce avec sa mère Atia[1]. Apollon le protège et lui assure la victoire à Philippes (42 av. J.-C.) et à Actium. En témoignage de sa reconnaissance, Octave agrandit son sanctuaire à Actium et en restaure les jeux; il lui dédie à Rome le temple Palatin[2]; il donne aux Ludi Apollinares[3] un éclat nouveau; il attribue au dieu la place prépondérante dans les Ludi Saeculares, réorganisés en 17 av. J.-C.[4]; il ne manque aucune occasion de le glorifier, et par contre-coup de se glorifier lui-même.

***

La bataille d'Actium; *le rôle d'Apollon et d'Octave.*

Ce culte apollinien se développe surtout après la bataille d'Actium. C'est en effet une date capitale (31 av. J.-C.)[5], non seulement dans l'histoire d'Auguste, qu'elle rend maître du monde romain, mais dans celle de ce dernier tout entier. Les poètes latins qui l'ont chantée[6], les historiens anciens qui l'ont racontée, en ont bien compris l'importance; elle inaugure, dit Ovide, la paix qui succède à tant de luttes sanglantes; elle marque, dit Velleius Paterculus, l'apogée de la puissance romaine. Les érudits modernes, eux aussi, ont l'habitude de clore avec elle l'ère républicaine, et d'ouvrir l'ère impériale, où le pouvoir est dès lors concentré entre les mains d'un maître absolu. L'artiste a matérialisé cette idée dans sa patère, glori-

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Genius*, p. 1490, 1492; Roscher, *l. c.*
2. Roscher, *l. c.*, réfer.
3. *Ibid.*; *Dict. des ant.*, s. v. *Ludi*, p. 1376 sq.
4. Roscher, *l. c.*; *Dict. des ant.*, s. v. *Ludi saeculares*.
5. Octave, né en 63 av. J.-C. avait alors 32 ans.
6. Hartmann, *De pugna Actiaca a poetis Augusteae aetatis celebrata*, Diss. Giessen, 1914; Pichon, *La bataille d'Actium et les témoignages contemporains*, Mélanges Boissier, p. 397 sq.

fication de la victoire d'Actium[1], que remportèrent Octave et Apollon.

Il est intéressant de suivre les progrès de cette conception chez les auteurs contemporains d'Auguste[2].

Les plus anciens documents littéraires sur la bataille d'Actium sont la VIII[e] épode d'Horace[3], écrite peu après la victoire, puis l'ode 31 du livre I, composée l'année suivante[4]. Virgile la place au centre du bouclier d Enée, et Properce la célèbre à son tour[5]. Les deux premiers poètes l'ont considérée comme une victoire nationale, celle de l'Occident romain sur l'Orient à la tête duquel marchent Antoine et Cléopâtre, mais non pas comme le triomphe d'un parti politique sur un autre, ni celui d'un seul individu. Octave est pour eux le sauveur de la patrie en danger. L'idée dynastique, absente chez Horace, surgit cependant chez Virgile à côté de l'idée nationale. Le triomphe devient celui d'Octave-Auguste, à qui les dieux donnent l'empire du monde comme à leur héritier naturel. Chez Properce, ce n'est déjà plus que celui de la dynastie des Jules, et Actium demeure le monument impérissable de leur gloire. D'abord effacé, le rôle personnel d'Octave grandit au point de supplanter tous les autres. Cette évolution, remarque avec raison M. Pichon, permet de mesurer les étapes franchies par le pouvoir impérial.

En même temps que le rôle d'Auguste grandit aussi celui d'Apollon. C'est à Actium que le dieu a donné à son fils sa protection la plus efficace, en tendant son arc contre les ennemis. « Actius haec cernens arcum intendebat Apollo »

1. Sur la bataille d'Actium. cf Hartmann, *l. c.*; Pichon, *l. c.*; Luhker. *Reallexikon* 1914, s. v. *Atius*; Bursian, *Geogr. von Griechenland*, I, 1862, p. 31, 114; Gardthausen, *op. l.*, I, I, p. 369 sq.; 2, 1, p. 189 sq.; Heuzey, *Le mont Olympe et l'Acarnanie*, p. 390-1, Pauly-Wissowa, s. v. *Aktios*, *Aktion*.

2. Pichon, *l. c.*

3. Olivier, *Les Épodes d'Horace*, 1917.

4. Cf. plus loin les relations entre la patère de Boutae et une ode d'Horace.

5. Elégie 6, livre IV. Cf. lus loin la comparaison de cette élégie avec la patère de Boutae.

dit Virgile[1]; « Tibi militat arcus — Et favet ex humeris hoc onus omne meis ... Dixerat, et pharetrae pondus consumit in arcus », dit Properce. Chez Horace, chez Virgile, les autres dieux de Rome, Neptune, Vénus, Minerve, Mars, participent à la lutte à côté d'Apollon[2]. Mais bientôt celui-ci les éclipse tous; il demeure seul, de même que les mortels qui avaient aidé Octave s'étaient peu à peu effacés devant lui[3].

Dès lors, il n'y a plus que deux vainqueurs : Apollon et Octave; bien plus il n'y en a qu'un seul, puisque ceux-ci ne sont qu'une même personne. Properce le dit clairement :

« Dixerat (Apollo) et pharetrae pondus consumit in arcus;
Proxima post arcus Caesaris hasta fuit.
Vincit Roma fide Phoebi... »

« Il (Apollon) dit, et sa main épuise les flèches de son carquois; Auguste avance à son tour, et ses armes ont achevé la défaite. Rome triomphe sous les auspices d'Apollon... »

La patère de Boutae leur donne aussi la place prépondérante; Neptune n'y paraît qu'en tant que fondateur de Troie, parce qu'il ne peut être éliminé de cet épisode; mais il n'a aucune relation avec la bataille d'Actium, pas plus que Mercure.

***

L'élégie de Properce et la patère de Boutae.

Il y a donc parallélisme de conception entre les vers de Properce[4] et l'œuvre de l'orfèvre. Mais il y a d'autres analogies encore. Faut-il supposer que l'artiste a eu connaissance de l'œuvre poétique et s'en est inspiré? Il n'y aurait rien d'impos-

1. *Aeneid.*, VIII, v. 704.
2. *Ibid.*, v. 699 sq.
3. Pichon, *op. l.*, p. 399.
4. Properce, IV, 6. Sur les élégies de Properce, voir les travaux récents : Lejay, *Les élégies romaines de Properce*, Journal des Savants, 1916, p. 215, 261, 297 (sur celle d'Actium, p. 297 sq.; cf. *Rev. ét. anciennes*, 1915, XVI., p. 305).

sible à cela. Toutefois le bouclier d'Enée de Virgile, une ode d'Horace que nous examinerons en détail plus loin, semblent témoigner que les uns et les autres suivaient un schéma uniforme imposé par la nature même du sujet, provoquant mêmes allusions et mêmes images.

Elégie de Properce.	*Patère de Boutae.*
1. Elle célèbre tout entière Apollon, protecteur d'Actium, « Apollo Actius ».	1. La patère tout entière célèbre Apollon Actius, comme l'indique l'inscription.
2. Apollon quittant Délos s'arrête sur la poupe d'Auguste. Alors : « nova flamma — luxit in obliquam ter sinuata facem » « Une vive lumière fit jaillir au loin ses rayons obliques partagés en trois sinuosités ».	2. Regardons l'autel placé à côté d'Apollon lyricine : de trois boules s'élancent trois flammes inclinées. Qu'est-ce que cette triple flamme que fait briller Apollon Actius, dans le poème comme sur la patère ? C'est le triple feu solaire, sans doute le soleil du lever, du zénith et du couchant, que l'on voit souvent représenté sur les monuments, sous l'aspect de trois boules disposées en triangle, ou, comme ici, sur une ligne horizontale. On a étudié ailleurs ce symbolisme, dont le texte latin offre une nouvelle confirmation[1]. On rapprochera l'autel d'Apollon de celui qui paraît sur un vase italique du Musée de Genève et qu'un satyre allume de sa torche : trois boules y sont placées en triangle, une au sommet, une de chaque côté.
3. « Sed quali adspexit Pelopeum Agamemnona vultu, — egessitque avidis Dorica castra rogis... » « Le dieu avait ce regard qui fit trembler Agamemnon, quand ses flèches couvraient de bûchers le camp des Grecs ».	3. Ce regard menaçant, c'est celui d'Apollon s'avançant le bras tendu vers les Cyclopes, en une attitude de fière résolution. Nous avons vu que la description homérique (*Iliade*, XV, 306), où il combat en cette attitude contre les Grecs à la

1. Les trois points solaires, *Rev. des ét. grecques*, 1916, p. 1, sq.; Deonna, *Croyances*, p. 335 sq. Comparer avec les trois espèces de foudres de Zeus, inspirant les trois dards de sa foudre dans l'art classique. *Dict. des ant.*, s. v. *Haruspices*, p. 19, 20.

Elégie de Properce (suite).

4. « Aut qualis flexos solvit Pythona per orbes — serpentem »... « tel encore vous l'eussiez vu lorsqu'il brisa les terribles anneaux du serpent Python ».

5. « Tibi militat arcus. — Et favet ex humeris hoc onus omne meis, Dixerat..... et pharetrae pondus consumit in arcus » « Mon arc combat pour toi et j'épuiserai en ta faveur les flèches qui chargent mes épaules... Il dit, et il emploie pour son arc le contenu de son carquois. »

6. « Auguste, Hectoreis cognite major avis ». « Auguste, plus grand que tes aïeux troyens ».

7. « Vince mari : jam terra tua est » « Sois vainqueur sur mer, car déjà la terre t'appartient ».

8. « Ego temporis auctor-ducam laurigera Julia rostra manu » « Moi-même j'ai préparé tes lauriers et je conduirai ta flotte à la victoire ».

9. « Vincit Roma fide Phoebi ». « Rome triomphe sous les auspices d'Apollon ». « Caesaris in nomen ducuntur carmina : Caesar — dum canitur, quaeso, Juppiter, ipse vaces. » « C'est à la gloire de César que mes vers vont couler ; et en chantant César, je pense chanter aussi Jupiter. »

10. « Actius hinc traxit Phoebus monumenta ». « Telles sont les circons-

Elégie de Boutae (suite).

tête des Troyens, épisode que rappelle Properce, a sans doute inspiré les monuments delphiques et pergaméniens qui rappellent les victoires d'Apollon sur ses ennemis, et auxquels la composition de la patère semble apparentée.

4. Apollon lutte contre le serpent Python.

5. Apollon tend son arc contre Python ; ayant sans doute épuisé les flèches du carquois suspendu à son dos, et l'arc devenu inutile tenu dans sa main gauche, il s'avance redoutable contre les Cyclopes.

6. Apollon et Neptune construisent les murs de Troie. Nous verrons plus loin l'allusion de cet épisode à Rome et à Auguste.

7. La patère montre Auguste maître de l'univers entier, de la terre comme de la mer. Car elle place son image au centre du disque qui symbolise le monde, elle l'entoure du serpent cosmique, etc.

8. Au centre de la patère, la tête d'Octave est couronnée des lauriers du triomphe d'Actium.

9. Ainsi qu'on l'a dit, il n'y a plus, chez Properce comme sur la patère, que deux vainqueurs : Apollon et Octave qu'il a protégé. Comme le poème, l'œuvre d'orfèvrerie est consacrée à leur double glorification, ou même à la gloire d'un seul : Apollon-Octave, mortel devenu dieu.

10. Voici en effet sur la patère, le surnom d'Actius attribué à Apol-

Élégie de Properce (fin).	*Élégie de Boutae* (fin).
tances qui ont valu à Apollon son surnom d'Actius, et ses monuments ». « Musa, Palatini referemus Apollonis aedem ». « Muse, célébrons le temple d'Apollon Palatin ».	lon, le temple qui fait allusion au temple Palatin.
11. « Bella satis cecini : citharam jam poscit Apollo — victor, et ad placidos exuit arma chorus ». « J'ai assez chanté les combats ; vainqueur, Apollon demande sa lyre, et abandonne ses armes pour les chœurs pacifiques ».	11. Sur la patère, comme dans le poème, aux luttes succèdent les œuvres de la paix (B). Et Apollon, la lyre et le plectre en main, chante sa victoire. (V).
12. Ayant ainsi célébré le dieu, Properce désire s'asseoir à la table du festin ; le front couronné de roses il boira le Falerne, et une douce ivresse exaltera sa verve poétique, « car Bacchus est le compagnon fécond d'Apollon ». Sous son inspiration, la lyre ou la patère en main, il chantera jusqu'au lever du soleil la gloire d'Auguste.	12. Le vin des libations remplit la patère en l'honneur d'Octave-Apollon (cf. plus loin).
13. Ces chants sont religieux ; le poète les entonne auprès du foyer domestique, en accomplissant les rites sacrés. « Qu'une génisse tombe devant l'autel qu'il célèbre... Donnez-moi les parfums les plus suaves et l'encens agréable aux dieux ; que la bandelette de laine entoure d'un triple circuit le foyer, » etc.	13. La patère, on le verra plus loin, sert au culte domestique des Lares d'Auguste.

L'ode 5 du livre IV d'Horace exprime les mêmes idées que Properce, et nous en détaillerons plus loin les analogies avec la patère de Boutae.

***

Le temple d'Actium, les jeux Actiens, et la fondation de Nicopolis.

La pointe d'Actium, sur le territoire de la ville d'Anaktorion, s'avance à l'entrée du golfe d'Ambracie. Là s'élevait un vieux sanctuaire d'Apollon, centre religieux des Acarnaniens, où

l'on célébrait des jeux réputés, près de la plage où combattirent les vaisseaux d'Octave et d'Antoine.

Pour remercier le dieu de sa protection, Octave agrandit le sanctuaire, restaure les jeux, que l'on répéta tous les quatre ans, le jour anniversaire de la victoire (2 septembre), et qui prirent le 5e rang en Grèce, après les Jeux Olympiques, Pythiques, Isthmiques, Néméens. On compta dès lors par Actiade, ἀκτίας, comme par Olympiades. Ces solennités durèrent jusqu'aux IIe-IIIe siècles, et Julien les rétablit plus tard pour quelques temps encore[1].

Les fouilles de 1867-8 ont révélé les restes du temple, quelques murs, le piédestal de la statue de culte, et deux torses de Kouroi archaïques du VIe siècle[2].

En souvenir de sa victoire, Octave fonde sur le promontoire la ville dont le nom en rappelle le souvenir, Nikopolis. Sans doute que l'épisode de la fondation de Troie par Apollon et Neptune, sur la patère de Boutae, y fait allusion : Nicopolis ne doit-elle pas sa naissance à Apollon, protecteur d'Octave à Actium? à Neptune, le dieu de la mer sur laquelle se livra la bataille navale, et qu'Octave du reste ne négligea pas de remercier? Et l'image du temple sur la patère, au-dessus duquel court l'inscription Actius, rappelle non seulement le temple Palatin, mais aussi celui d'Actium.

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Aktia*; Boissier, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins* (4), I, p. 81 ; Roscher, s. v. *Apollo*, p. 488 ; Pauly-Wissowa, s. v. *Aktia*, p. 1213 ; s. v. *Aktion*, p. 1214.

2. Collignon, *Torses archaïques de marbre provenant d'Actium*, Gaz. arch., 11, 1886, p. 235 sq. (plan du temple, p. 236, fig. 1) ; Heuzey, *op. l.*, p. 388-9 ; Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 127 sq.

***

Le triomphe d'Actium; les jeux Actiens à Rome et en province.

Après la défaite de ses adversaires, Octave célèbre le 14 août de l'an 29 av. J.-C. son triomphe d'Actium[1], la tête ceinte du laurier réservé au triomphateur[2]. Quand Ovide vante la paix qui règne dans tout l'empire, il la représente « les cheveux couronnés du laurier d'Actium », « frondibus Actiacis comptos redimita capillos »[3], comme Octave sur la patère de Boutae. Virgile décrit lui aussi ce triomphe sur le bouclier d'Enée, la construction des temples qui en est la suite, les autels fumants de sacrifices et les transports de la joie populaire[4]. Chaque année, par ordre du sénat, on commémore l'anniversaire de la bataille dans le temple de Jupiter Tonnant[5]. A l'imitation des jeux d'Actium, Octave institue en 28 av. J.-C les Actiaci Ludi de Rome[6], qu'imitèrent d'autres villes de l'empire, et qui persistèrent, semble-t-il, dans les provinces plus tard qu'à Rome, jusqu'à la fin du Iᵉʳ siècle après notre ère.

Si la patère de Boutae célèbre Apollon, le dieu des jeux Actiens, rappelons qu'un gobelet du trésor de Berthouville commémore les jeux Isthmiques; on y aperçoit les divinités de ces jeux, Poseidon, Déméter, la nymphe Peiréné, le cheval Pégase, l'athlète vainqueur, et, dans le fond, l'Acrocorinthe et son temple. Au début de l'époque impériale, à laquelle nous ramène cette pièce d'orfèvrerie, les jeux isthmiques jouissent

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Triumphus*, p. 490, note 30, référ. : Gardthausen, *op. l.*, I, p. 459, 471 ; 2, p. 246, 257 sq. ; Arc de triomphe, de 29, *Dict. des ant.*, s. v. *Tropaeum*, p. 512.

2. *Dict. des ant.*, s. v. *Corona*, p. 1534.

3. *Fastes*, I, v. 711 ; cf. *Mélanges Boissier*, p. 397.

4. Cf. ci-dessus, la comparaison entre le bouclier d'Enée et la patère de Boutae. Cf. encore *Géorg.*, III, v. 22; Ampère, *L'Empire romain à Rome*, I, p. 187-8.

5. *Calend. Amitern.*, septembre ; cf. Ampère, *op. l.*, I, p. 210.

6. Madvig, *L'Etat romain*, trad. Morel, V, p. 134 ; *Dict. des ant.*, s. v. *Troja* p. 494 ; s. v. *Ludi*, p. 1374 ; s. v. *Aktia* ; Pauly-Wissowa, s. v. *Aktia*, *Aktion*,

d'un regain de faveur, et en 67, Néron y proclame la liberté de la Grèce[1].

⁂

Monuments commémoratifs d'Actium.

Les monuments commémoratifs d'Actium, outre les poèmes, sont nombreux[2]. Ce sont à Actium même la réfection du temple d'Apollon et de ses jeux, la fondation de Nikopolis; ce sont, à Rome, l'institution des jeux Actiens, l'importance nouvelle donnée au culte d'Apollon, et la dédicace du temple Palatin en 28 av. J.-C. Dans ce temple, on voyait l'Apollon citharède de Scopas; sur les portes d'ivoire, le massacre des Niobides et la défaite des Gaulois à Delphes, c'est-à-dire, comme sur la patère de Boutae et dans les poèmes, le dieu dans son rôle guerrier et pacifique. Sur le faîte s'élançait le quadrige du Soleil, qui brille au revers de notre coupe. La même enceinte entourait la maison d'Auguste et le temple, élevé sur le terrain qu'Octave avait donné au dieu une fois qu'il eut été frappé de la foudre[3], tout comme la même surface unit sur la patère Apollon et Octave. Apollon-Actius et Apollon-Palatin ne font qu'un[4], et Octave, qui songea quelque temps à prendre le nom d'Actius, s'identifie avec eux

Temple Palatin.	*Patère de Boutae.*
1. Identité d'Apollon Palatin et Actius.	1. Consacrée à Apollon Actius.
2. Temple, autel.	2. Temple, autel.
3. Apollon citharède de Scopas.	3. Apollon lyricine (cf. plus loin ses relations avec la statue de Scopas.)
4. Défaite des Gaulois à Delphes.	4. Apollon tuant les Cyclopes, groupe sans doute inspiré des portes du temple Palatin (cf. ci-dessus).

1. *Journal des Savants*, 1917, p. 440-1.
2. *Dict. des ant.*, s. v. *Tropaeum*, p. 511, 512.
3. Homo, *Lexique de topographie romaine*, p. 177.
4. Dans son élégie, consacrée à Apollon Actius, Properce chante l'Apollon Palatin.

5. Association de scènes de luttes (Gaulois, Niobides) et de paix (citharède).	5. Association de scènes de luttes (Python, Cyclopes) et de paix (construction de Troie, Mercure assis, Apollon lyricine).
6. Quadrige du Soleil.	6. Soleil au revers.
7. Le temple Palatin s'élève dans l'enceinte de la « domus Augustana », et les poètes confondent volontairement la demeure du dieu et celle de l'empereur divinisé.	7. La même surface de la patère unit Apollon et Octave, tous deux Actii, et identifiés l'un à l'autre.

C'étaient encore les nouveaux rostres, ornés en 29 av. J.-C. avec les rostres des navires capturés à Actium[1].

Parmi les monuments qui sont parvenus jusqu'à nous, on peut signaler quelques statues et reliefs, dont les unes rappellent la bataille navale[2], les autres les cérémonies du triomphe. Sur un relief de marbre, fragment d'une frise monumentale, Apollon lyricine est assis près du trépied; vers lui s'avance une procession, avec son tibicen, conduite par Octave lui-même[3]. Et ce sont les monnaies dont l'ornementation est étroitement unie à celle de la patère.



Les monnaies au type d'Octave et d'Apollon-Actius.

On a dit plus haut que le médaillon central de la patère imite une monnaie d'Octave[4]. Mais l'artiste n'a pas seulement

1. Homo, *op. l.*, p. 488, s. v. *Rostra ad divi Julii*; *Dict. des ant.*, s. v. *Tropaeum*, p. 517-8.

2. On a reconnu le souvenir d'Actium dans : une statue d'Auguste posant le pied sur une proue de navire, aux Conservateurs; un relief avec birème, à l'avant de laquelle un crocodile rappellerait la flotte égyptienne vaincue, à la Villa Albani; un trophée maritime du Vatican, etc. Cf. Ampère, *L'Empire romain à Rome*, I, p. 192.

3. Arndt-Bruckmann, pl. 595; Strong, *Roman sculpture*, pl. VII, p. 38-9; Reinach, *Répert. de reliefs*, II, p. 115, 1 ; *Mon. Piot*, XVII, p. 157 ; Petersen, *Neue Jahrbucher*, 1906, p. 522.

4. Sur la numismatique d'Auguste, Babelon, *Monnaies de la République romaine*, II, p. 35 sq. ; Cohen, *Description historique des monnaies (médailles impériales)* 2e éd., I; Lubker, *Reallexikon*, 1914, p. 729, référ.

copié le portrait du héros : il a aussi introduit dans la frise qui l'entoure l'Apollon lyricine ornant le revers de son modèle. L'étroite relation que l'on signalait entre le médaillon et la frise, entre Octave et Apollon à la lyre, est ainsi confirmée par ce nouvel argument.

On voit, sur quelques monnaies, au droit la tête d'Octave, au revers un temple à six colonnes dans lequel paraît Apollon assis sur un cippe, lyre et patère en main[1], ou Apollon nu, assis sur un rocher, et jouant de sa lyre[2], ou encore la tête du dieu[3]. Un denier d'Auguste, avec trophée naval, commémorerait Actium dans le temple de Mars Ultor[4].

Mais une série de monnaies sont une allusion directe à la victoire d'Actium. Elles montrent au droit la tête d'Octave, laurée ou non[5], au revers le dieu citharède, et l'inscription Apollon Actius ou Actius[6]. Ce sont les suivantes (fig. 10) :

a) Monnaie d'Antistius Vetus[7]. An 16 av. J.-C.

Dr. : tête d'Auguste, nue, à droite. Inscription : Imp. Caes. August. Tr. Pot. VIII (ou IIX).

R : Apollon de face, en longue robe de citharède, sur une estrade ornée de rostres, fait avec une patère une libation sur un autel, et tient la lyre dans la main gauche. Inscription : Apollini Actio.

1. Cohen, I, p. 47, nº 45, (2), I, p. 63, nº 7 ; la statue d'Apollon dans le temple, aussi sur des monnaies de Caracalla, de Faustine, de Plautille, d'Antonin le Pieux, d'Alexandre Sévère, Overbeck, *Griech. Kunstmyth.*, *Apollon*, pl. IX, 36, 39, 40, 42, 44, p. 303, 311.

2. Cohen, I, p. 50, nº 70 ; Babelon, II, p. 53, nº 116 (années 35-28).

3. Cohen, I, p. 43, nº 18 (années 35-28).

4. *Dict. des ant.*, s. v. *Tropaeum*, p. 528, fig. 7134 et note 5.

5. Sur certaines monnaies, on voit : au droit la tête nue d'Octave, et au revers l'aigle tenant dans ses serres la couronne de laurier ; au droit la tête laurée, et au revers l'aigle sans couronne ; ou encore la couronne seule au revers, Cohen, I, p. 66, nº 29, 30, p. 58, nº 5.

6. Overbeck, *op. l.*, p. 88-91.

7. Babelon, *Monnaies de la république romaine*, II, p. 85 ; I, p. 151, 152, nº 22, fig. ; Cohen, *op. l.*, I, p. 73, nº 286 ; (2) I, p. 110, nº 343 ; Overbeck, *op. l.*, pl. V, 42 ; Duruy, *Hist. des Romains*, III, p. 549, fig. ; *Dict. des ant.*, s. v. *Actia*, p. 54, fig. 87 ; Muller-Wieseler, *Denkm.*, I. pl., XII, nº 133 b.

b) An 12 av. J.-C.[1].

Dr. : tête d'Auguste, nue, à droite. Légende : Augustus divi f.

R : Apollon tourné à gauche, debout, en robe de citharède, tenant dans la droite tendue le plectre, et dans la gauche la lyre. Légende : Imp. X Act.

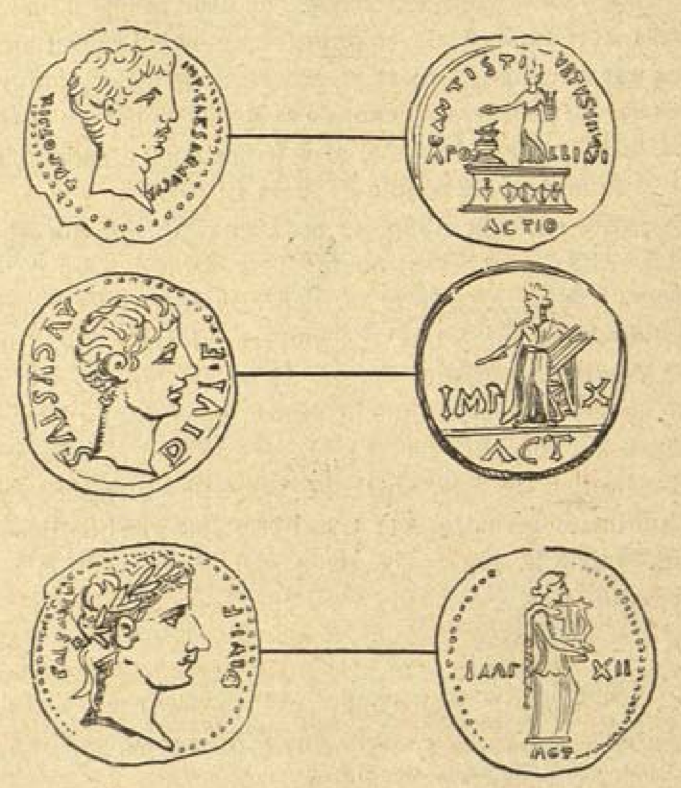


Fig. 10. — Monnaies commémoratives d'Actium.

c) An 11 av. J.-C.[2].

Dr. : tête d'Auguste, laurée, à droite. Légende : Augustus divi f.

1. Cohen, I, p. 56, n°s 128-9; (2), I, p. 84, n°s 143-4; Overbeck, *op. l.*, pl. V, 44; Muller-Wieseler, *op. l.*, I, pl. XXXII, 141 b.
2. Cohen, I, n°s 133-4; (2), I, p. 85, n°s 148-9.

R : Apollon comme le précédent, mais tourné à droite. Légende : Imp. XI Act.

d) An 10 av. J.-C.[1].

Dr. : tête d'Auguste laurée, tantôt à droite, tantôt à gauche. Légende : Imp. Augustus divi f.

R : Apollon debout, à droite, en robe de citharède, tenant la cithare dans la gauche, et le plectre dans la droite. Légende : Imp. XII Act.

e) An 10 av. J.-C.[2].

Dr. : tête d'Auguste, nue.

R : Apollon, comme le précédent, à gauche.

La légende Actius, qui figure aussi sur notre patère, ne paraît que sur ces monnaies, soit de 16 à 10 av. J.-C.[3]. C'est un point de repère précieux pour dater le monument. La monnaie d'Antistius, de l'an 16 av. J.-C., est la seule où l'autel soit placé à côté du dieu, comme sur la patère. Nous en déduirons que l'orfèvre s'en est spécialement inspiré, tout en y introduisant quelques modifications. Voulant caractériser le triomphateur, il a lauré la tête d'Octave, comme sur les monnaies *c* et *d*, de 11-10 av. J.-C. ; il a préféré mettre dans la droite du dieu le plectre, comme sur les monnaies *b-e*, de 12 à 10, au lieu de la patère à libations, modifiant ainsi son geste et le rendant indépendant de l'autel. Il a dépouillé Apollon de sa robe de citharède, pour des raisons qu'on indiquera plus loin, et, pour faire pendant à l'autel, il a placé de l'autre côté la façade du temple qu'on a du reste signalé sur certaines monnaies d'Octave. En un mot, il a opéré une contamination entre ces divers types monétaires.

Le nom *Actius*, au revers des monnaies, pouvait parfaitement convenir à la patère; il a donc été conservé, mais écrit en entier (comme sur le n° *a*) et non en abrégé, au-dessus de

1. Cohen, I, p. 57, n° 143, n[os] 166-7; (2), I, p. 86, n[os] 162-3 ; Overbeck, pl. V, 43.
2. Cohen, I, p. 86, n[os] 164-5.
3. Overbeck, *op. l.*, p. 88.

l'image d'Apollon. En revanche, la légende du droit, variant d'année en année au gré des puissances tribuniciennes et des salutations impériales, était trop spéciale. L'orfèvre l'a remplacée par les mots *Octavius Caesar*, symétriquement disposés de chaque côté d'Auguste. Mais pourquoi avoir choisi ces noms?

Après son adoption par César, en 44 av. J.-C., *Caius Octavius* prend le nom de *C. Julius Caesar Octavianus*. En 27, il reçoit le titre d'Auguste qui seul paraît dès lors sur les documents officiels[1]. Sur les monnaies qu'imite la patère, on lit en effet *Imperator Caesar Augustus, Augustus divi filius*, et il semble que l'artiste aurait dû conserver le mot *Auguste*. Avant 27, on trouve des formules diverses, *Caesar*[2], *Imp. Caesar*, *Caesar divi f.*, etc., mais je ne connais pas d'exemples de l'association Octavius Caesar.

Ainsi, la légende Octavius Caesar ramène à une date antérieure à l'octroi du titre d'Auguste en 27, et d'autre part les documents figurés qui ont servi de modèle ne sont pas plus anciens que 16 av. J.-C. La patère célèbre le triomphe d'Actium ; à cette date (31 av. J.-C.) Octave n'est encore que César et non Auguste ; l'artiste aura-t-il voulu rappeler ce temps et, employant le nom Octavius à la place du nom Octavianus, officiel depuis l'adoption, aura-t-il voulu glorifier la lignée tout entière des Octaves, ancêtres réels d'Auguste, et l'associer à celle des Jules dont Octave est l'héritier adoptif et que rappelle le mot Caesar ? Il s'agit ici, notons-le, sur un monument destiné au culte domestique, d'une légende qui ne peut pas prétendre à la rigueur des inscriptions officielles des documents publics.

1. Babelon, *Monnaies de la république romaine*, I, p. 88
2. Ex. Cohen, I, p. 69, n° 260 ; p. 72, n° 285.

*
* *

L'Apollon lyricine.

On vient d'établir que l'Apollon lyricine de la patère, bien que nu, s'inspire de l'Apollon citharède vêtu, figuré au revers des monnaies d'Auguste qui commémorent le triomphe d'Actium, où le dieu étend aussi le bras droit vers un autel.

Le personnage, mortel ou dieu, de face, tendant le bras droit vers l'autel sur lequel il verse le contenu d'une patère, est très fréquent[1]. C'est souvent Apollon, en longue robe de citharède[2], tenant dans l'autre main la cithare, l'autel étant indiqué ou sous-entendu[3]; parfois surgit à l'arrière-plan la colonnade de son temple[4], dont la façade paraît sur la patère de Boutae.

Les monnaies provenant de Grèce ou d'Italie, au type du dieu en robe de citharède, avec ou sans patère, frappées par les princes romains depuis Auguste, sont particulièrement nombreuses[5]. On a souvent cherché à déterminer les originaux statuaires qu'elles imitent. C'est ainsi qu'on a reconnu sur des monnaies d'Antioche du temps de Philippe, de Trebonianus Gallus, de Julien II, d'Antiochus Épiphane[6], l'Apollon que le

1. Ex. Reinach, *Répert. de reliefs*, II, p. 202, 1 (sacrificateur romain); id., *Répert. de vases*, II, p. 297, 6; 321, 4 (femme); Overbeck, *op. l.*, II, Zeus, pl. II, 8 (Zeus); *Répert. de reliefs*, III, p. 206, 3 (Apollon nu); Déchelette, *Vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, II, p. 272, nos 67-9 (Genius de villes); p. 275, no 70 (Fortune, Abondance), etc.

2. Sur le dieu citharède, Overbeck, *op. l.*, *Apollon*, p. 181 sq.

3. Overbeck, *op. l.*, Atlas, pl. XIX, 26-7; pl. XX, 8-9; XXI, 16; *Apollon*, p. 41 sq., 62 sq., 279 sq., 322 sq.; Reinach, *Répert. de vases*, II, 27, 1; 28, 1; 29, 1; 258; I, 253; *Répert. de reliefs*, II, p. 461, 5; 168, 4; faisant une libation sur l'omphalos, relief d'Egine, *Eph. arch.*, 1912, p. 254 sq.; *Rev. des ét. grecques*, 1914, p. 301-2; *Dict. des ant.*, s. v. *Omphalos*, p. 199, fig. 5403.

4. Cf. la série des reliefs au citharède, bien connus, Overbeck, *Apollon*, p. 259, 262, *Atlas*, pl. XXI, 10-11; id., *Griech. Plastik*, II, p. 262, fig. 75; 298, note 204, référ.; Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 151, 3, etc.

5. Overbeck, *Ber. d. sächs. Gesell. d. Wiss.*, 1886, p. 25 sq.; id., *Apollon*, p. 262 sq.; 301 sq., pl. IV, nos 3-11, 15; Roscher, s. v. *Apollon*, p. 464; Müller-Wieseler, *op. l.*, pl. XII, 133 a.

6. Overbeck, *Apollon*, p. 69, pl. V, no 37-9; id., *Griech. Plastik* II, p. 98, fig. 167; Müller-Wieseler, *op. l.*, I, pl. XLIX, h, p. 44.

sculpteur Bryaxis avait exécuté pour le temple de Daphné près d'Antioche, ayant la cithare dans la main gauche et la patère dans la droite. Cette œuvre célèbre aurait servi de prototype à de nombreux motifs ultérieurs de citharèdes[1].

Un autre Apollon citharède, plus célèbre encore, était celui de Scopas, qui se dressait entre les statues de Latone et d'Artémis dans le temple Palatin à Rome, dédié par Auguste. Properce le décrit : « Pythius in longa carmina veste sonat[2] ». On le retrouvait jadis dans la statue du Vatican, où le dieu s'avance d'une vive allure[3], mais cette hypothèse est actuellement presque abandonnée. Peut-être son image subsiste-t-elle, bien que cette identification ait été contestée par certains, sur la base de Sorrente, où il est entouré par les deux déesses, comme il l'était dans son temple[4], et dans la statue Corsini. Est-ce l'Apollon de Scopas qu'on voit au revers des monnaies d'Auguste commémorant la bataille d'Actium ? L'hypothèse est séduisante, puisque le temple Palatin est tout entier un ex-voto à la gloire d'Apollon Actien, puisque l'image du dieu ressemble à celle de la base de Sorrente; elle a été souvent soutenue. Toutefois Overbeck est d'un avis divergent[5]. Pour lui, le citharède des monnaies d'Auguste imite la statue du culte du temple d'Apollon à Actium, soit d'après l'original même qui aurait été transporté à Rome, soit d'après une de ses copies. Il invoque comme principal argument les monnaies d'Acarnanie, dont dépendait le sanctuaire, qui montrent, en effet, le dieu citharède

1. Overbeck, *Apollon*, p. 305.
2. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 27 sq. ; id., *Apollon*, p. 88 sq.
3. Roscher, s. v. *Apollon*, p. 463-4.
4. Hülsen, *Röm. Mitt.*, IV, 1889, pl. X ; Amelung, *ibid.*, XV, 1900, p. 198 ; Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 44-5 ; Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 421, A ; Svoronos, *Demeter Agelastos à Mégare et à Eleusis*, Journal internat. d'arch. numismatique, 1914, nº 16, p. 153 sq. ; *Mém. Acad. Lincei*, 1910, p. 204 sq., 208 sq. (Hulsen. Cultrera).
5. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 28; id., *Apollon*, p. 88 sq., et note *g* (refér. sur cette discussion) ; Roscher, *Apollon*, p. 464.

tenant la patère[1], peut-être dérivé lui-même de la statue de Bryaxis.

Quelle que soit la solution de ce problème, le citharède de Scopas et celui des monnaies d'Actium est vêtu de la longue robe traditionnelle, alors que celui de la patère de Boutae est nu. L'orfèvre qui s'inspirait de ces monnaies a dévêtu le dieu. Ne serait-ce pas pour l'harmoniser avec les autres figures de la frise, et pour ne pas introduire un unique corps vêtu, alors que tous les autres sont sans voiles[2] ?

Il a songé à la statue du temple Palatin, dont il avait déjà reproduit d'autres motifs, et c'est pourquoi il a placé à côté du dieu la façade de son sanctuaire. Mais l'imitation de l'une et de l'autre n'est pas servile. Si le dieu est nu, le temple n'est point octastyle comme il devrait l'être, mais tétrastyle, comme certains temples romains[3]. Malgré ces divergences, le spectateur ne pouvait se méprendre sur son intention, que précise du reste l'inscription *Actius* honorant l'Apollon qui, pour prix de sa protection à Actium, avait reçu d'Octave un si beau sanctuaire[4].

Les modèles d'un Apollon citharède ne portant qu'une chlamyde qui découvre son corps, ou entièrement nu, ne manquaient du reste pas à l'artiste, et les exemples en sont nombreux dès l'archaïsme jusqu'à l'époque romaine, parmi les statues, les reliefs, les monnaies et les gemmes[5]. Le voici, nu,

1. Overbeck, *Apollon*, pl. V, n° 40-1 (milieu du IIIe siècle); p. 90-1, 262, 305; id., *Griech. Plastik*, II, p. 28 : Pauly-Wissowa, s. v. *Aktion*, p. 1215; Heuzey, *Le Mont Olympe*, p. 387.

2. Seul le Mercure assis porte une chlamyde; mais celle-ci, attachée au cou et tombant par derrière, ne cache rien des formes du dieu, qui semble nu.

3. Ex. temples de la Fortune, d'Isis, à Pompéi.

4. Il n'y a pas de raison, en effet, pour songer à l'ancien temple d'Apollon, au Champ de Mars, où l'on voyait des statues du dieu, par Philiscos et Timarchidès; cf. Homo, *Lexique de topographie romaine*, p. 545. Il n'y en a pas non plus pour supposer que l'artiste eût en vue le temple d'Actium, qui ne devait guère intéresser ce Romain.

5. Statues et statuettes, Overbeck, *Apollon*, p. 194 sq.; 169 sq.; reliefs, p. 279 sq.; monnaies romaines, *ibid.*, pl. IV, 17, 18 (demi-nu), p. 302,

la droite abaissée, à côté d'un autel, sur une monnaie de Geta, d'Amorion en Phrygie[1]; le voici, une chlamyde attachée au cou et tombant par derrière, sans rien cacher de son corps, à côté de l'autel que surmonte un trépied, sur des gemmes de Berlin et de Naples[2]. Le voici encore, sur une monnaie romaine de Parion en Mysie[3], le bas du corps couvert par une draperie, la lyre posée à sa gauche sur un support, et l'autel toujours à sa droite, avec la légende : ΠΑΡΙΑΝΩΝ ΠΟΛΥΚΛΗΣ ΑΠΟΛΛΩΝΟΣ ΑΚΤΑΙΟΥ. Ce dernier exemple témoigne que l'Apollon Actien a pu être conçu, non plus en robe de citharède, comme sur les monnaies d'Acarnanie et sur celles d'Auguste, mais dépouillé de sa robe de fête. Comme ce graveur monétaire, l'orfèvre de la patère a traité librement son modèle, et l'a dénudé entièrement, conformément à un type que l'art romain paraît du reste avoir préféré au type vêtu, et qui a aussi inspiré les potiers travaillant dans cette Gaule d'où provient la patère[4].

***

D. — La déification d'Auguste.

A plus d'une reprise déjà, on a admis que sur la patère Octave est assimilé aux divinités qui l'entourent, Apollon, Mercure, le soleil. En effet, il n'est pas seulement le triomphateur qui a reçu l'appui céleste : il est lui-même un dieu, sauveur du monde. On sait comment, dès son vivant, s'est constitué le culte de sa propre divinité[5], dans les actes publics

nos 12, 13, 14 ; gemmes, *ibid.*, Gemmentafel, nos 22, 23, p. 318 (chlamyde dans le dos).

1. Overbeck, p. 303, n° 62, pl. IV, 17.

2. Overbeck, *ibid.*, Gemmentafel, n° 22, p. 318 ; n° 23 (= Müller-Wieseler, *op. l.*, II, pl. XII, 130 a).

3. Overbeck, *op. l.*, pl. IV, n° 18, p. 302, n° 63.

4. Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, II, p. 13 sq. ; nos 47-8 (bras droit abaissé de côté) ; nos 43-4 (la lyre dans la main droite).

5. Toutain, *Les cultes païens dans l'Empire romain*, I, p. 43 sq. Le culte de la divinité impériale, ses diverses formes ; Auguste, p. 27 sq. ; Heinen, *Zur Begründung des römischen Kaiserkultus*, Klio, 1911 ; Pascal, *La deificazione*

comme dans les rites domestiques, à Rome comme dans toutes les provinces. Culte vivace du fondateur de l'empire qui persista longtemps après lui, surtout dans les pays qui, telle la Gaule, furent réduits en provinces dès l'époque républicaine et qu'Auguste organisa et pacifia [1].

⁂

Auguste-Apollon.

Il était tout naturel d'identifier Auguste à Apollon dont il était le fils légendaire, et dont la protection lui fut si efficace en plusieurs occasions. Cette idée semble déjà antérieure à la bataille d'Actium et à l'érection du temple au Palatin [2], puisqu'on aperçoit la tête laurée d'Apollon, sous les traits d'Octave, sur des monnaies de 35-28 [3]. De nombreux témoignages affirment cette assimilation [4] : dans un banquet, Auguste se déguise en Apollon [5] ; il se fait souvent représenter sous l'attitude et les traits du dieu, et sur des monnaies, on lit, à côté du dieu citharède, *Apollini Augusto* [6].

C'est pourquoi, sur la patère de Boutae, nous pouvons identifier Octave à Apollon guerrier et pacifique.

di Augusto, Rendiconti reale Ist. Lomb. Milano, 1911, XLIV, p. 438 sq. ; Otto, *Augustus Soter*, Hermès, 1910, p. 448 ; Boissier, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins*, I, p. 99, 131 (de son vivant), p. 146 (après sa mort) ; *Dict. des ant.*, s. v. *Augustales, Augustalia, Ludi*, p. 1377 (*Ludi Augustales*). Le nom d'Auguste, qui lui fut donné en 27, implique à lui seul déjà ce caractère sacré.

1. La Gaule a été pacifiée par Auguste en 27 et en 19 av. Sur le culte augustéen en Gaule, Toutain, *op. l.*, I. p. 57-9 ; Baudouin, *Le culte des empereurs dans les cités de la Narbonnaise*, 1891.

2. *Rev. arch.*, 1916, II, p. 264.

3. Cohen, *Description hist. des monnaies (médailles impériales)*, I, p. 81, n° 117.

4. Babelon, *Traité des monnaies grecques et latines*, I, p. 862 ; Roscher, s. v. *Apollon*, p. 448 (textes) ; *Dict. des ant.*, s. v. *Imperator*, p. 432 ; cf. les références précédemment indiquées.

5. Suétone, *Auguste*, LXX.

6. Overbeck, *Apollon*, pl. V, 45, p. 88.

***

Auguste-Sol.

Des prodiges lumineux avaient signalé son enfance[1]. Avant qu'il naquît, son père Octavius avait rêvé qu'un rayon de soleil sortait du sein de son épouse; dans la nuit même de la naissance, il avait vu en rêve son fils, la tête ceinte d'une couronne étincelante, traîné dans un char par douze chevaux blancs, le char même de Jupiter Capitolin et d'Hélios[2]. Dans ses langes, Octave se tourne vers le soleil levant. Quant il rentre d'Apollonie à Rome, on voit un prodige : un cercle entoure le disque du soleil. Durant la bataille d'Actium, il se tient debout sur la poupe de son vaisseau; de ses tempes jaillissent deux flammes et sur sa tête brille l'astre paternel, « patrium sidus »[3], l'astre qui féconde les moissons[4].

« Caesaris astrum
Astrum quo segetes gauderent frugibus »

Sous Auguste, le culte d'Apollon-Hélios, de Sol, prend une grande importance[5]. Il place sur le faîte du temple Palatin le quadrige doré du Soleil; la tête radiée du dieu figure sur ses monnaies[6]; en l'an 10 av.-C., il dédie à Sol deux obélisques venus d'Héliopolis, l'un dans le cirque, l'autre dans le Champ-de-Mars.

Il est lui-même le soleil. L'auréole qui ceint sa tête dès son enfance, qui l'illumine à Actium, la couronne étincelante qui n'appartenait qu'aux dieux, mais que les rois de Syrie et

1. Suétone, *Auguste*, XCIV.
2. On sait que la couleur blanche est celle des chevaux d'Hélios.
3. Virgile, *Enéide*, VIII, v. 680-1.
4. Id., *Bucoliques*, IX, 47. On a identifié le « patrium sidus » à la comète qui parut dans le ciel lors des funérailles de César, son père adoptif, qu'on a représenté parfois avec une sorte d'étoile sur la tête, *Dict. des ant.*, s. v. *Apothéosis*, p. 324. Le « patrium sidus » est aussi Apollon-Hélios, dont Octave est le fils.
5. *Dict. des ant.*, s. v. *Sol*, p. 1381-2.
6. Cohen, *op. l.*, I, p. 74, n° 296-7.

César avaient adoptée, il la porte, et son effigie radiée paraît sur ses monnaies[1]. Sur d'autres on voit à côté de sa tête la rosace solaire[2], qui accompagne aussi, avec le croissant lunaire, l'Apollon citharède d'Actium sur les monnaies d'Acarnanie[3]. Auguste hérite d'Apollon-Hélios le regard fulgurant qui terrifie ses adversaires; il aime à fixer ses interlocuteurs pour leur voir baisser les yeux, comme éblouis par le soleil[4], et, suivant Aurelius Victor, un soldat qui détourne de lui sa vue, répond à sa question : « C'est que je ne puis supporter l'éclair qui s'échappe de tes yeux ».

On sait qu'après Auguste les empereurs continuèrent à se considérer comme des épiphanies terrestres d'Hélios[5], et que cette forme de la divinisation ne fit que croître avec le temps, jusqu'à la fin du monde romain[6].

Nous sommes donc parfaitement autorisés à identifier sur la patère de Boutae l'effigie d'Octave, qui en orne le fond, avec le soleil qui rayonne au revers.

***

Auguste-Mercure.

Mais Auguste est aussi Mercure. Horace déjà le qualifie de « fils de Maia », « almae filius Maiae », dans une ode datée de 28 av. J.-C.[7], et de nombreux témoignages littéraires et

1. *Ibid.*, I, p. 98 sq.; I, p. 105, nos 309-10; Ampère, l'*Empire romain à Rome*, I, p. 296
2. Babelon, *Monnaies de la république romaine*, II, p. 48, nos 101-2 (Narbonaise ou Vienne); p. 56, n° 130 (38 av. J.-C., Midi de la Gaule).
3. Overbeck, *Apollon*, pl. V, 41.
4. Suétone, *Auguste*, LXXIX.
5. *Dict. des ant.*, s. v. *Sol*, p. 1385, note 9 (ex. du 1er siècle ap. J.-C.).
6. *Dict. des ant.*, s. v. *Sol*; Lenormant, *Sol Elagabalus*, Rev. hist. rel., III, 1881, p. 310 sq. ; Cumont, *La théologie solaire du paganisme romain*, Mém. Acad. Inscr. et Belles-Lettres, XII, 1909, p. 447 sq. ; *Rev. hist. rel.*, 1910, 62, p. 389-90 ; Maurice, *L'origine des seconds Flaviens*, Comptes rendus Acad. Inscr. et Belles-Lettres, 1910, p. 96 sq. ; *Rev. des ét. grecques*, 1915, p. LXXX ; *Mélanges Boissier*, p. 49, etc.
7. Horace, I, II, 30 ; *Rev. arch.*, 1916, II, p. 257-8, 264.

monumentaux attestent le culte de Mercure-Auguste[1] : des statues, comme le prétendu Germanicus du Louvre[2], des statuettes[3] lui donnent l'attitude et les attributs de ce dieu; des inscriptions célèbrent Mercurius-Augustus[4], et le caducée paraît sur ses monnaies[5]. Ses successeurs continuent son exemples : entre autres monuments, la statuette d'Ottenhausen (Lucerne) est un Trajan-Mercure assis[6].

Le Mercure assis de notre patère (IV) n'est donc, lui aussi, qu'Auguste.

***

La patère et les allusions à Auguste.

Toute l'ornementation mythologique n'est du reste qu'une perpétuelle allusion au prince. Son portrait y paraît ; mais sous l'aspect du serpent, d'Apollon, de Mercure, du soleil, c'est toujours lui qui est présent.

La patère est l'image du monde, spécialement du monde romain, « l'Orbis romanus », et le serpent céleste qui l'entoure rappelle le serpent d'Apollon dont Octave est issu. Ce dernier occupe le centre, la place consacrée aux dieux de l'univers, et son image se répète comme un soleil rayonnant au milieu du revers. Maître de Rome et du monde, il en est certes l'omphalos, tout comme l'ombilic de Rome, le milliaire d'or qu'il fait élever

1. Heinen, *Zur Begründung des römischen Kaiserkultus*, Klio, 1911, p. 150; Six, *Octavien-Mercure*, Rev. arch., 1916, II, p. 257 sq. ; Roscher, s. v. *Mercurius*, p. 2818 sq. ; *Dict. des ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1820-1 ; s. v. *Imperator*, p. 432, note 32 ; *Gaz. arch.*, I, 1875, p. 131 sq.

2. Six, *l. c.* ; pour d'autres, cette statue représenterait Jules César en Hermès, S. Reinach, *Catal. illustré du Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain*, I, 1917, p. 70.

3. *Dict. des ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1821, note 3, référ.

4. Roscher, s. v. *Mercurius*, p. 2818.

5. Cohen, *op. l.*, I, p. 63, nos 4-6, p. 68, n° 37.

6. Reinach, *Répert. de reliefs*, II, p. 171, 1 ; Deonna, *Ville de Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Catalogue des bronzes figurés antiques*, p. 3, note 8, référ. (moulage au Musée de Genève).

en 29 av. J.-C. est le centre de l'empire[1], et le serpent tourne autour de lui, comme il s'enroule autour de l'omphalos delphique.

Que se passe-t-il dans cet univers? Les mêmes événements qui paraissaient sur les patères phéniciennes et sur les boucliers homérique et hésiodique : des alternatives de guerre et de paix.

Les luttes que soutient Apollon contre le serpent Python et contre les Cyclopes, ce sont celles que soutient Auguste contre ses ennemis, non seulement à Actium, mais aux divers moments de son existence, soit contre ses adversaires politiques, soit contre les peuples étrangers[2].

Le souvenir des ex-votos galates, qui transparaît dans le thème des Cyclopes, ne serait-il pas une allusion à la pacification de la Gaule en 27 et en 19, et des Celtibériens en 21?

Après la guerre, voici la paix et ses travaux féconds. Apollon et Neptune ont construit Troie. Mais Auguste a fondé la ville de sa victoire, Nicopolis; il a fondé une seconde fois Rome, l'embellissant de somptueux édifices, et se vantant de laisser après lui une ville de marbre, alors qu'il avait trouvé une ville de briques.

L'allusion est du reste plus précise encore. Les auteurs du temps d'Auguste identifient Rome et Troie[3], et les Romains sont les descendants des Troyens. Horace loue Apollon[4] d'avoir dirigé contre Achille le trait mortel de Paris, parce qu'Achille eût égorgé les Troyens, et, en les supprimant, eût d'avance

1. Homo, *Lexique de topographie romaine*, p. 340, s. v. *Milliarium aureum*.

2. Les poètes augustéens font perpétuellement de telles allusions mythologiques aux combats soutenus par Octave. Comme Apollon, il vainc le serpent Python; ailleurs, il terrasse les Titans : scimus ut impios — Titanos immanemque turmam — fulmine sustulerit caduco, Horace, *Odes* III, 4, *Ad Calliopem*.

3. Plessis, *Troica Roma*, Mélanges Boissier, p. 401 sq.; Pichon, *Virgile et la légende troyenne des origines de Rome*. Comptes rendus Acad. Inscriptions et Belles-Lettres, 1906, p. 714 sq.

4. Horace, *Ode* 6, livre IV.

supprimé Rome. Virgile rappelle les mêmes souvenirs[1]; sur les lèvres d'Enée, Troie, c'est déjà Rome. Apollon en a élevé les murs; les Grecs les ont renversés; mais Junon a pardonné aux Énéades, et leur promet l'empire de la terre, à la condition que jamais ils ne relèveront Pergame[2]. Pourquoi le feraient-ils? Romulus, et après lui Auguste, complétant son œuvre, l'ont rebâtie sur les bords du Tibre, maîtresse non plus de la seule Asie, mais de tout l'univers[3]. Aussi, sur le bouclier d'Énée, tous les événements saillants du peuple romain se succèdent, depuis le premier fondateur, Romulus, jusqu'au second, Auguste. Sa victoire d'Actium, son triomphe, l'érection du temple Palatin, les jeux et les fêtes qu'il a institués, en occupent le centre, comme ils doivent occuper la place prépondérante dans les esprits[4]. Troie est Rome; Énée, possesseur du bouclier qui lui apprend l'avenir de ses descendants, est la préfigure d'Auguste, et le poète prête au premier le vœu que le dernier réalisera, d'élever à Apollon un temple splendide et de lui consacrer des jeux magnifiques[5]. La parenté entre Énée et Auguste n'est-elle pas réelle? La famille des Jules, dont Octave est l'héritier, ne revendique-t-elle pas Troie comme son berceau, et ne se réclame-t-elle pas d'Anchise, d'Énée et d'Ascagne?

En sa qualité de fondateur de la nouvelle Troie, Auguste donne une grande importance au « ludus Trojae » qui rappelle sa prétendue origine et qu'Ascagne, disait-on, avait le premier introduit à Albe, d'où il passa à Rome[6]. Ce jeu ne constituait pas une fête fixe, mais se donnait plutôt dans une fête exceptionnelle, par exemple lors des Ludi Actiaci[7], et c'est à cette occasion, en 28, qu'eut lieu sans doute le jeu de Troie où

1. *Enéide*, VI, v. 56-7.
2. Horace, *Odes*, III, 3.
3. *Mélanges Boissier*, p. 401 sq.
4. *Ibid.*, p. 402-3.
5. *Enéide*, VI, v. 69-70; cf. Ampère, *l'Empire romain à Rome*, I, p. 195.
6. *Dict. des ant.*, s. v. *Troja*, p. 493 sq.
7. *Ibid.*, p. 495.

figura Tibère, âgé de quatre ans[1]. Tels sont les souvenirs qu'éveille l'épisode de la construction de Troie par Apollon et par Neptune, sur la patère de Boutae.

Voici maintenant Auguste, assis, se reposant de ses guerres et de ses labeurs, sous les traits de Mercure. Car Mercure, qui assure le salut des hommes, leur donne la victoire; il est le dieu des soldats, il est parfois qualifié de « Victor, Invictus, νικηφόρος », et Victoria l'accompagne[2]. C'est en cette qualité que l'aigle lui est accordé, volant auprès de lui sur la patère de Boutae.

Par la victoire, Auguste amène la paix, et par la paix, la prospérité. En cela encore, il est Mercure, dieu de paix et de concorde[3], et dieu de l'abondance, de la fertilité terrestre, que caractérisent sur la patère le bélier et le serpent.

Toutefois, cette paix est vigilante; assis près de lui, le chien est prêt à écarter du troupeau les ennemis. Sur la cuirasse d'Auguste de la statue de Prima Porta, que l'on date de l'an 18 av. J.-C., Tibère, alors âgé de 32 ans, reçoit du roi des Parthes, Phraatès IV, les aigles impériales jadis enlevées à Crassus et restituées en 20 av. J.-C. A ses pieds, un chien méfiant, grondant, représente le Romain qui surveille à la frontière orientale de l'Empire ses voisins turbulents[4]. C'est le « custos imperii », l'équivalent du « cave canem » des maisons privées. Telle est l'ingénieuse hypothèse de M. Studnicza, que vient confirmer la présence de cet animal, sur la patère de Boutae, aux côtés d'Auguste Mercure[5].

Cette paix qui succède aux luttes, sous le règne d'Auguste,

1. *Ibid.*, p. 494.
2. Roscher, s. v. *Mercurius*, p. 2817.
3. *Ibid.*, p. 2816; *Dict. des ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1820.
4. Studnizcka, *Zur Augustusstatue der Livia*, Röm. Mitt., XXV, 1910, p. 27 sq.; Lechat, *Rev. des ét. anciennes*, XIII, 1911, p. 158.
5. On rejettera donc les hypothèses de M. Jullian : ne serait-ce pas, dit-il, l'étoile du chien, la remise des aigles ayant eu lieu au temps où « exoritur Canis »? Tibère et Auguste rendaient-ils un culte particulier au chien stellaire? Ou bien songera-t-on aux chiens qui gardaient le temple Capitolin, où les enseignes furent d'abord déposées ? Lechat, *op. l.*, p. 161.

un scyphos en argent de Boscoreale la célèbre comme la patère. D'un côté, on voit Auguste en général, au milieu des camps; de l'autre, en magistrat suprême et pacificateur, assis sur la « sella curulis »[1].

Debout près de son temple, lyre en main, Apollon Actius chante ses travaux belliqueux et pacifiques, et attend les hommages de ses adorateurs, qui sacrifieront sur l'autel allumé. Car, dit Horace[2], le dieu ne tient pas toujours tendu son arc terrible, mais parfois, prenant la lyre, il réveille la muse silencieuse.

... Quondam cithara tacentem
Suscitat musam, neque semper arcum
Tendit Apollo...

C'est Auguste lui-même qui va recevoir le culte dû à ses mérites, culte auquel servira la patère. Le temple se confond avec la demeure personnelle de ce nouveau dieu, tout comme en réalité la même enceinte, au Palatin, enferme le temple d'Apollon, celui de Vesta et la maison d'Auguste, si bien qu'Ovide peut dire : « Cette demeure contient trois dieux »[3].

* * *

On peut comparer la patère de Boutae, fondue à la glorification d'Auguste divinisé, à d'autres monuments figurés qui unissent aussi au portrait du prince le récit de ses exploits, dans leur réalité ou sous le voile de la mythologie. Qu'on regarde la statue d'Auguste de Prima Porta, datant de 18 av. J.-C., dont on a déjà rapproché la patère pour quelques détails. Par son attitude, le prince rappelle à la fois l'image d'Attale I et les Apollons vainqueurs des géants et des Gaulois. Sur sa cuirasse historiée, ce sont la Terre, Tellus, au-dessus de l'omphalos qui est le nombril, et le Ciel, Coelus, sur les pectoraux, qui étend à deux mains au-dessus de sa tête le manteau cos-

1. *Mon. Piot*, V, 1899, p. 150 sq., pl. XXXI.
2. *Odes*, II, 10, *Ad Licinium*.
3. *Fastes*, IV, 949.

mique. Un peu au-dessous du Ciel, le Soleil chasse devant lui au galop de son quadrige la déesse verseuse des rosées du matin, qui porte sur ses ailes l'Aurore. Dans l'espace circonscrit par la terre et le ciel, par le jour et la nuit, toute l'histoire du monde romain sous la puissance d'Auguste se déroule, tout comme sur la patère de Boutae, et elle est aussi placée sous l'égide d'Apollon, divinité protectrice d'Auguste, qui chevauche un griffon. Deux femmes tristement assises personnifient deux nations barbares vaincues, la Gaule pacifiée en 27 et en 19, et l'Espagne, dont la révolte des Celtibériens fut écrasée en 21. N'est-ce pas, sur la patère, l'équivalent des victoires d'Apollon-Auguste sur le serpent Python et sur les Cyclopes ? Au centre de la cuirasse, le roi parthe remet à Tibère les aigles qu'il a jadis conquises, et le chien gardien de l'empire semble prêt à s'élancer sur lui, comme il veille aux pieds de Mercure-Auguste, dieu victorieux et pacificateur, sur la patère d'argent. L'analogie entre les deux monuments réside peut-être moins dans l'apparence des formes que dans l'esprit de la composition. Pour célébrer leur maître, poètes et artistes recouraient aux mêmes notions, et, suivant un canevas uniforme, montraient les ennemis vaincus par le nouveau dieu, le monde pacifié par lui et prospérant dès lors sous son pouvoir.

On pourrait citer encore d'autres monuments racontant ce thème. Outre le vase de Boscoreale, c'est, entre autres, un fourreau d'épée, dite épée de Tibère, trouvé à Mayence et conservé au British Museum : dans le haut, l'empereur assis sur son trône tient en main la statuette de la Victoire, et le dieu Mars est debout devant lui ; en bas, un temple tétrastyle avec l'aigle, le vexillum impérial ; au milieu, un médaillon avec la tête de l'empereur, couronné de laurier, Tibère ou Auguste[1]. Ne retrouvons-nous pas là les mêmes notions que sur la coupe de Boutae, la guerre et la victoire, les hommages solennels dans

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Gladius*, p. 1606.

le temple, et aussi la reproduction d'un type monétaire du prince, formant le centre de l'ornementation?

E. — La destination de la patère.

L'examen des motifs, l'élégie de Properce qui célèbre le dieu d'Actium, coupe en main, auprès du foyer domestique et après les rites sacrés, ont déjà laissé entrevoir que la patère a été employée pour le culte d'Auguste. Ce ne fut pas dans les cérémonies publiques, mais dans les rites domestiques, puisqu'elle faisait partie d'un trésor constituant la fortune d'un simple particulier, comme les coupes de Saint-Genis et de Reignier, aussi au Musée de Genève.

Les textes confirment cette supposition. On sait qu'Auguste restaura le culte des Lares publics, et que cette réorganisation, commencée dès 14, fut complète en 8 av. J.-C. [1]. On leur associe le Genius d'Auguste, et les *Lares publici* prennent dès lors le nom de *Lares Augusti*. Partout les images des deux Lares encadrent celle du génie de l'empereur, et de nombreuses inscriptions témoignent de cette union, dans les provinces comme à Rome [2].

Ce culte public influence celui des demeures privées. On place l'image du génie d'Auguste entre celles des dieux protecteurs du foyer, on l'invoque en même temps que les Lares et les Pénates, on lui fait des libations [3]. Dès l'an 14 av. J.-C., Horace s'écrie : « Chacun te prodigue ses prières; il verse en ton hon-

1. Toutain, *Les cultes païens dans l'Empire romain*, I, p. 73, 128; Roscher, s. v. *Lares*, p. 1879; *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 946 sq.; s. v. *Genius*, p. 1491, 1493, 1494; s. v. *Apotheosis*, p. 324 sq.; s. v. *Compitalia*, p. 429; s. v. *Imperator*, p. 432; Boissier, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins* (4), I, p. 141.

2. Sur le culte des Lares d'Auguste à Boutae, Marteaux-Le Roux, *Boutae*, p. 372, 377. Puisque, sur la patère de Boutae, Apollon est associé à Auguste, rappelons une margelle en marbre du musée de Bologne, avec dédicace à Apollon, et au Génie d'Auguste Cæsar, Orelli, Inscr. 1435; *Dict. des ant.*, s. v. *Puteal*, p. 779 et note 4.

3. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 846-7; s. v. *Genius*, p. 1493. Toutain, *op. l.*, I, p. 28.

neur des flots de vin, et mêle ton nom à celui des Lares ». Décrivant la bataille d'Actium sur le bouclier d'Énée, Virgile fait combattre avec Octave non seulement Apollon et les grands dieux, mais aussi les Pénates[1]. Ce culte dans les maisons particulières devient obligatoire, et un sénatus-consulte décrète qu'à tout foyer on invoquera Auguste en même temps que les Lares domestiques, et qu'on lui versera des libations[2] au début des repas. Après lui, le culte de la divinité impériale continue à s'associer à celui des Lares du foyer. Sous Néron, les convives de Trimalcion préludent au festin par l'acclamation : « Augusto, patri patriae, feliciter », et le maître fait apporter sur la table les statuettes de ses Lares[3].

En Gaule, d'où provient la patère, des inscriptions témoignent non seulement du culte public[4], mais aussi de ce culte privé des Lares d'Auguste[5]. Remarquons de plus que certaines d'entre elles les unissent à Mercure[6], le dieu que la patère assimile au prince, et que Boutae en a fourni un exemple[7]. Faut-il rappeler que le chien veillant aux côtés de Mercure-Auguste sur la coupe de Boutae est l'attribut habituel des Lares?[8]. Parmi les sens divers qu'il revêt, le serpent est l'animal du génie du lieu, du génie du chef de famille, du génie de l'empereur ; il s'associe aux Lares domestiques et se confond avec eux[9]. Sur les monuments figurés, les Lares, le Genius, font avec la patère ou le rhyton des libations sur l'autel ou sur l'omphalos autour des-

1. *Enéide*, VIII, v. 679.

2. *Dio Cass.*, LI, 19 ; cf. *Dict. des ant.*, s. v. *Genius*, p. 1493, note 17 référ.

3. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 947, note 1, référ.

4. A Boutae, Marteaux-Le Roux, *Boutae*, p. 462, 463 ; 372-3, 377 ; dans la Gaule en général, Toutain, *L'Institution du culte impérial dans les trois Gaules*, Mém. publié pour le Centenaire de la Soc. des Ant. de France, p. 455 sq. ; Id., *Les cultes païens dans l'empire romain*, I, p. 31 sq.

5. Toutain, *op. l.*, I, p. 73.

6. *Ibid.*, p. 73, note 11 ; p. 298 ; Roscher, s. v. *Mercurius*, p. 2818.

7. Mer(curio) Aug(usto), *Boutae*, p. 129, fig. 17.

8. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 947, note 10, 945.

9. *Dict. des ant.*, s. v. *Draco*, fig. 2587, p. 413 ; *Genius* p. 1490 ; laraires de Pompéi, avec Lares et serpents peints, s. v. *Lares*, p. 942, fig. 4343.

quels s'enroule le serpent domestique[1], qui vient même y manger les offrandes[2]. L'empereur s'identifie au serpent bienfaisant, à l'agathodémon, et des monnaies le montrent sous cet aspect, avec l'inscription : νεῷ ἀγαθοδαίμονι[3]. Enfin, la patère est l'attribut ordinaire des Lares, qui la tiennent en main[4], et c'est elle qui leur verse les libations rituelles.

Ainsi, de nombreux témoignages confirment la destination attribuée à ce monument. En veut-on d'autres encore, empruntés à la source poétique ? L'élégie de Properce, l'ode d'Horace, déjà signalées, y font allusion. Lisons maintenant cette dernière[5] avec attention et comparons-la avec la coupe. On retrouve de part et d'autre les mêmes notions : la glorification d'Auguste, les luttes désastreuses qui ne sont plus à redouter après ses victoires, la paix et l'abondance qu'il assure au peuple romain, son assimilation à Apollon-Hélios, enfin les libations qu'il reçoit dans le culte domestique, versées au moyen de la patère rituelle.

Ode d'Horace.	*Patère de Boutae.*
1. L'ode entière est consacrée à la gloire d'Auguste « Ad Augustum ».	1. La coupe entière est consacrée à la gloire d'Auguste, dont le portrait occupe le centre, et vers qui converge tout l'intérêt.
2. Il est d'origine divine, « Divis orte bonis » ; il est le soleil bienfaisant : « Lucem redde tuae, dux bone, patriae. — Instar veris enim vultus ubi tuus — affulsit, populo gratior it dies, — et soles melius nitent ». « Rends la lumière à ta patrie. Pareil au printemps, dès que ton	2. Divinisation d'Auguste, son assimilation à Apollon, au soleil qui brille au revers.

1. Peinture de Pompéi, Roux-Barré, *Herculanum et Pompéi*, II, pl. 75.
2. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 948, fig. 4350 ; s. v. *Genius*, p. 1491, fig. 3543, p. 1490, fig. 3542.
3. Monnaies de Néron, *Dict. des ant.*, s. v. *Agathodaimon*, p. 131.
4. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 948, fig. 4349-50, p. 945, fig. 4348 ; Reinach, *Répert. de reliefs*, II, p. 5, 2 ; Cagnat-Chapot, *Manuel d'arch. romaine*, II, p. 389, fig. 197 ; Roscher, s. v. *Lares*, p. 1891-2, fig. 3-4, etc.
5. Horace, *Ode* 5, livre IV. *Ad Augustum.*

Ode d'Horace (suite).

visage a brillé sur le peuple, le jour s'écoule plus agréable, le soleil rayonne plus éclatant ».

3. « Quis Parthum paveat? quis gelidum Scythen? — Quis Germania quos horrida parturit — foetus, incolumi Caesare? quis ferae — bellum curet Iberiae? » « Qui craindrait encore le Parthe, ou le Scythe glacé, ou les enfants de la sauvage Germanie, tant que César est debout? Qui redouterait la guerre de la féroce Ibérie ?

4. « Optime Romulae — custos gentis »; « excellent gardien de la race de Romulus ».

5. Auguste assure la paix et la prospérité :
« Tutus bos etenim prata perambulat; — nutrit rura Ceres, almaque Faustitas ; — pacatum volitant per mare navitae. » « Grâce à toi, le bœuf parcourt en paix les prairies ; Cérès et la douce Abondance fécondent nos champs; les navires volent sur les mers pacifiées ». « Condit quisque diem collibus in suis, — et vitem viduas ducit ad arbores » « Chacun passe ses journées dans ses collines, et marie sa vigne à l'ormeau solitaire ».

6. Chacun invoque Auguste comme divinité tutélaire dans les repas; la coupe en main, on verse en son honneur le vin de la libation, en l'associant aux Lares domestiques.
« Hinc ad vina venit laetus, et alteris — te mensis adhibet Deum: — Te multa prece, te prosequitur mero — defuso pateris, et Laribus tuum — miscet numen ».
« Chacun, joyeux, prend en main la coupe, et te convie à son festin comme une divinité tutélaire. Il te

Patère de Boutae (suite).

3. Apollon-Auguste a vaincu ses ennemis, Python, les Cyclopes.

4. Mercure-Auguste, assis, veille sur le salut de l'empire, le chien vigilant à ses côtés.

5. Mercure-Auguste est le dieu de l'abondance et des travaux champêtres.

6. La patère sert aux libations du culte domestique des Lares d'Auguste ; celui-ci reçoit ces hommages, tel Apollon près de l'autel allumé, auquel il est assimilé. Il est le serpent domestique, qui semble boire le vin au moment où il s'épanche de la coupe qu'il entoure.

Ode d'Horace (fin).

prodigue ses prières ; il verse en ton honneur des flots de vin, et mêle ton nom à celui de ses dieux domestiques ».

7. Ce sont des actions de grâce à Auguste· Qu'il donne à l'Italie de longs jours de fêtes !

« Longas, ô utinam, dux bone, ferias — præstes Hesperiae !

« Telle est la prière répétée chaque jour avant le repas du matin, et le soir, quand le Soleil se cache dans l'Océan ».

... « dicimus integro — sicci mane die, dicimus uvidi, — quum Sol Oceano subest ».

8. « Quum Sol Oceano subest » « Quand le soleil se cache sous l'Océan ».

Patère de Boutae (fin)

—

7. La patère tout entière est une prière matérialisée, une action de grâces au sauveur du monde romain, et le chef de famille s'en sert pour les libations avant les repas de chaque jour.

8. La patère est l'image de l'univers, limité par le serpent cosmique. Sous elle brille le soleil, qui dans son voyage journalier en a fait le tour, et semble se cacher, à son revers, sous l'Océan.

N'y a-t-il pas correspondance parfaite entre le texte poétique et le monument figuré ? Peut-il subsister encore quelque doute sur la destination de celui-ci ? A Boutae, comme ailleurs, on célébrait le culte des Lares Augusti[1], celui des empereurs ses successeurs, et dans la maison modeste du possesseur de la patère s'élevait le laraire habituel. Offrait-il l'aspect de ces

1. Marteaux-Le Roux, *Boutae*, p. 372-3, 377, 18. Notons ici l'assimilation d'Auguste à Castor, dont témoigne une dédicace de Duin, près d'Annecy, *ibid.*, p. 274, 472 (année 91). Horace atteste cette identification (*Ode* 5, livre IV). Temple de Castor et Pollux à Boutae, *ibid.*, p. 373. Rien d'étonnant que l'on ait vénéré spécialement Auguste en ces contrées. Boutae fait partie de la Narbonaise, organisée et constituée en province dès 27 par Auguste, avec Vienne, chef-lieu des Allobroges, pour capitale. Il la remet en 22 au sénat. C'est à cette époque, entre 45 et 27, que le vicus de Boutae est fondé et possède une existence officielle (*Boutae*, p. 354-5). Notons qu'on a trouvé à Boutae des monnaies de César et d'Antoine, datant de 44 (*Rev. savoisienne*, 1915, p. 72) ; d'Octave, datant de 29 et 27 (*Boutae*, p. 82, 120).

niches à fronton qu'on voit à Pompéi[1]? Était-ce quelque petit autel, analogue à celui qui a été découvert dans une des demeures du vicus[2], creusé à sa partie supérieure d'une cavité pour les libations? Était-il entouré de fresques, comme à Pompéi[3], avec le serpent domestique, et des oiseaux becquetant des raisins[4]? Nous n'en savons rien. Mais, assurément, on y avait déposé les images des Lares du foyer, tenant en main la patère et versant le vin du rhyton, peut-être fixées au laraire par un clou traversant leur poitrine[5]; elles encadraient celle du génie de l'empereur[6], fréquente dans les habitations privées[7]. Puis ce pouvaient être d'autres divinités tutélaires, ces statuettes de Mercure, abondantes en pays gallo-romain[8] et que Boutae identifie à Auguste sur la patère et sur une inscription; son bélier familier[9], qui l'accompagne sur la coupe; Hercule brandissant la massue[10], en vainqueur parfois identifié lui aussi à Auguste[11].

Tenant en main la belle patère d'argent remplie de vin, qu'ornaient les figures mêmes des divinités auxquelles il allait

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 942-3 ; Roscher, s. v. *Lares*, p. 1883, fig.
2. *Boutae*, p. 218-9, pl. LIX.
3. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 942, fig. 4343.
4. Ce motif se retrouve à Boutae, sur un fragment de fresque, provenant d'une maison, *Boutae*, p. 281, fig. 39 ; peut-être décorait-elle les alentours d'un laraire.
5. Statuette de Lare de *Boutae*, p. 344, fig. 65.
6. Cf. Auguste, sous les traits du génie du peuple romain, *Dict. des ant.*, s. v. *Genius*, p. 1494 ; Roscher, s. v. *Lares*, p. 1881, 1883, fig. 2.
7. *Mon. Piot*, V, 1899, p. 184. Ovide remercie Cotta de lui avoir envoyé les portraits en argent d'Auguste, de Tibère et de Livie ; Hadrien fait d'une image en bronze d'Auguste son Lare familier ; cf. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 947.
8. Provenant de Boutae, et sans doute ornant des laraires, *Boutae*, p. 376, 33 ; statuettes, p. 307-8, 40.
9. Statuettes de bélier de Boutae, *ibid.*, p. 40, pl. III, 1 ; béliers-chenets, p. 232.
10. Provenant de Boutae, et sans doute ornant des laraires, *Ibid.*, p. 307-8, 374.
11. Horace, *Ode* 5, livre IV : « Laribus tuum miscet numen, uti Graecia Castoris et magni memor Herculis ». « Il mêle ton nom à celui de ses dieux domestiques, comme la Grèce célèbre la mémoire de Castor et du grand Hercule ».

sacrifier, le chef de famille, avant les repas, s'approchait du laraire, et répandait en leur honneur sur l'autel le liquide, que le serpent entourant la coupe semblait vouloir boire au passage.

Consacrée au culte domestique, elle était pour son possesseur un joyau de grand prix, en quelque sorte un talisman dont la présence dans sa demeure en devait écarter le mal [1], tout comme les monnaies impériales enfouies avec elle.

* * *

Fondu au début du Ier siècle de notre ère, enfoui au milieu du IIIe siècle, ce monument a-t-il toujours servi au culte des Lares d'Auguste qui fut organisé dans les provinces de son vivant même [2] ? Les successeurs de ce prince continuèrent à s'intéresser à ce culte devenu populaire, et sous Trajan (+ 117) les monuments le concernant furent l'objet d'une restauration générale [3]. C'est également du IIe siècle que date l'inscription de Boutae, *Mercurio Augusto*, précédemment mentionnée. Il semble qu'il ait persisté dans les provinces plus longtemps que dans la capitale de l'empire et qu'au IIIe siècle on vénérait encore Auguste associé aux Lares, en même temps que les génies des empereurs ultérieurs [4]. Il est vraisemblable que les divers possesseurs de la patère, depuis le Ier jusqu'au IIIe siècle, s'en servirent indistinctement pour leurs libations domestiques, quelles que fussent les divinités auxquelles elles s'adressaient.

1. Sur ce rôle des patères, *Mon. Piot*, V, 1899, p. 180 sq. (patère de Boscoreale).
2. Toutain, *op. l.*, I, p. 31.
3. *Dict. des ant.*, s. v. *Lares*, p. 946, note 17.
4. A Boutae, basilique élevée par Atti(cianus) aux génies des empereurs, « numinibus Augustorum », sans doute Marc-Aurèle et Lucius Verus, vers 161-9 (*Boutae*, p. 18, 377, 479, note 5).

*
* *

N'oublions pas qu'à l'époque à laquelle nous reporte la fonte du monument, la Gaule est à peine soumise à la domination romaine et que le souvenir des dieux indigènes persiste, malgré l'invasion de la mythologie gréco-romaine. Le vicus de Boutae leur reste fidèle. Plusieurs de ses noms ont une consonnance celtique[1]; on élève un autel au dieu porteur du maillet[2]; sous l'aspect des dieux latins, on pense aux dieux locaux qu'on leur assimile. Apollon, si vénéré en Gaule[3], en particulier dans la province de Vienne, s'identifie à Boutae au dieu protecteur des hommes, Virotutis[4]. Mercure[5], qui cache en ces pays une divinité indigène[6], s'associe volontiers à Apollon[7], et sa parèdre, Maia, succède à Rosmerta. Neptune, en Grèce et à Rome dieu de la mer, devient le dieu des sources et des fleuves[8]. En voyant sur sa patère Apollon, Neptune, Mercure, l'habitant de Boutae comprend que seule la dénomination est changée, mais que ses hommages continuent à s'adresser à ses vieux dieux. Le grand soleil qui flamboie au revers lui rappelle ce soleil divin qu'il vénère sous forme humaine en tant qu'Apollon, Hélios, Sol[9]; ce soleil que ses ancêtres avaient vénéré depuis des siècles sous des formes aniconiques diverses,

1. *Boutae*, p. 378-9.
2. *Ibid.*. p. 291, 378.
3. Toutain, *op. l.*, I, p. 318 ; son attribut le plus fréquent y est généralement la lyre, comme sur la patère, *ibid.*, p. 316, 318 ; toutefois on insiste aussi sur son caractère solaire, quoi qu'en dise M. Toutain, p. 316, 320. Ex. Apollon-Hélios de Sainte-Colombe, dont un moulage est au Musée de Genève, Deonna, *Catalogue des bronzes figurés*, p. 33 ; id., *Les Croyances*, p. 425, note 3. Dieux celtiques assimilés à Apollon, *Rev. arch.*, 1911, I, p. 387.
4. *Boutae*, p. 373, 286, 484.
5. On sait que Mercure, avec Apollon, est la divinité la plus répandue dans la Gaule romaine, *Dict. des ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1821 ; Roscher, s. v. *Mercurius*, p. 2824 ; Toutain, *op. l.*, I, p. 297, 307, 312.
6. *Boutae*, p. 376.
7. Cf. l'autel de Reims.
8. Toutain, *op. l.*, I, p. 372 sq. ; Deonna, *Les Croyances*, p. 432.
9. Sol, en Gaule, Toutain, *op. l.*, p. 314, 315, 316.

disques, anneaux, rouelles, rosaces[1], qui inspire encore à l'époque romaine les rouelles d'argent des colliers des Fins d'Annecy I et de Cruseilles (musée de Genève), donne son auréole de rayons à la tête de lion, son attribut[2], sur un fragment céramique de Boutae[3], grave ses disques crucifères sur des briques de la même localité[4], préside aux dénominations locales[5] et persiste jusqu'en plein christianisme[6].

Du reste, Auguste, qui réunit en lui toutes les divinités de la patère, n'avait-il pas eu soin de rattacher les cérémonies qu'il instituait en son honneur aux vieilles traditions, surtout dans les provinces, et ne substituait-il pas ainsi prudemment son culte à ceux des dieux plus anciens auxquels il s'associait[7], les vieilles divinités locales devenant des Lares qualifiés d'Augustes[8]?

***

F. — Date de fabrication et style de la patère.

L'enfouissement du trésor eut lieu dans la seconde moitié du IIIe siècle; mais la fabrication de la patère, bien antérieure, peut être fixée à la fin du Ier siècle av. notre ère, ou dans les premières années du Ier siècle après. Rappelons les arguments qui militent en faveur de cette date.

Les points de repère les plus anciens sont fournis par les événements historiques auxquels elle fait allusion : bataille d'Actium (31), triomphe (29), jeux, dédicace du temple Palatin (28). Les monnaies commémoratives d'Actium, dont l'orfèvre

1. *Les Croyances*, p. 325 sq.
2. Le sens solaire du lion est bien connu.
3. *Boutae*, p. 242, pl. LXXI, fig. ; même ornementation, Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, II, pl. IX.
4. *Boutae*, p. 302, fig. 48.
5. Le Mont du Vuache, près d'Annecy, était appelé Colonne du Soleil (Avienus) (cf. *Boutae*, p. 494), tout comme les sources du Rhône, Jullian, *Hist. de la Gaule*, I, p. 321.
6. Cf. *Croyances*, p. 325 sq. ; *Rev. hist. rel.*, 1915, LXXII, p. 59 sq.
7. Boissier, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins* (4) I, p. 143 sq.
8. *Boutae*, p. 372, 462.

s'inspire, se répartissent de 16 à 10 av. J.-C. L'assimilation d'Auguste à Apollon, Sol, Mercure, n'apporte aucun secours, puisqu'elle est déjà antérieure à ces dates. Le culte des Lares d'Auguste se constitue de 14 à 8 av. J.-C.; en Gaule, il est organisé du vivant même de celui-ci. En résumé, la patère, sans pouvoir remonter plus haut que l'an 8 av. J.-C., peut être contemporaine d'Auguste et avoir été exécutée avant sa mort survenue en 14 après J.-C. Il semble que si l'artiste l'avait fondue après cette date, il aurait eu scrupule à employer la formule *Octavius Caesar*, qui pouvait se comprendre tant qu'Auguste était vivant, mais qui eût semblé un sacrilège une fois que l'apothéose l'eut placé définitivement parmi ces dieux auxquels il s'était déjà identifié sur terre. L'orfèvre ne se serait-il pas servi plutôt de l'expression *divus*, qualifiant dès lors ce prince[1]? Un an après sa mort, les Viennois érigent un temple au *Divus Augustus Optimus Maximus*[2]. C'est un tel argument qui permet de dater encore du vivant d'Auguste une inscription donnant le « cursus honorum » de son premier prêtre municipal à Baeterrae, où il est appelé *Augustus* et non *divus Augustus*[3].

L'œuvre a-t-elle été exécutée en Italie ou en Gaule[4]? Cette dernière hypothèse paraît plus plausible. On sait quelle était en ce dernier pays l'habileté des orfèvres et combien nombreuses sont les pièces d'argenterie qu'on y a exhumées, dont un grand nombre portent la marque irrécusable de leur facture indigène. Mercure assis, qui figure sur la patère, est un type que répètent volontiers les orfèvres gallo-romains[5]. Le soleil au revers de la coupe est conforme à un procédé qui semble spécial à ce pays,

1. *Dict. des ant.*, s. v. *Apotheosis*, p. 326.
2. *Boutae*, p. 463.
3. Toutain, *op. l.*, I, p. 31.
4. Cf. la discussion sur l'origine des pièces du trésor de Berthouville, Babelon, *Le trésor de Berthouville*; Collignon, *Journal des Savants*, 1917, p. 442 sq.
5. Reinach, *Bronzes figurés*; trésor de Berthouville, Toutain, *op. l.*, I, p. 308; *Dict. des ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1819, fig. 4961; souvent avec dédicace à Mercure, *Dict. des ant.*, s. v. *Mercurius*, p. 1822, Thédenat-Héron de Villefosse, *Les trésors de vaisselle d'argent*.

les artistes aimant à inciser son image au dos de leurs objets de métal ou d'argile, sous la forme du disque ou d'une rosace. Les monuments qui présentent ce détail sont tous gallo-romains. On voit au Musée de Rouen une figurine de terre cuite, du type bien connu des déesses-mères trônant; elle tient devant elle la triade du mariage, homme, femme, enfant, parmi des symboles célestes, disques et croissants : au dos, deux grands soleils forment des cercles concentriques à rayons terminés par des boules[1]. Une autre déesse-mère montre au revers un grand carré dans lequel est inscrite une croix équilatérale, cantonnée de quatre disques[2]. Un buste en bronze de Mercure est encadré de deux cornes d'abondance, et une rosace ornée de stries imitant des fruits est gravée derrière chaque corne[3]. Une statuette d'argent du trésor de Montcornet, un Éthiopien vêtu d'un burnous, porte au dos une rosace dorée à quatre pétales[4]. M. Guimet a publié plusieurs statuettes de style égyptien, des Osiris, des *oushabtis* funéraires, trouvés en France[5]. Il les disculpe de l'accusation de faux qu'ont permis de porter contre elles certaines incorrections de facture et d'hiéroglyphes : suivant lui, elles auraient été exécutées, non en Égypte, mais en Gaule même, pour les Isiaques de ce pays, et ces incorrections sont le fait, non d'un faussaire moderne, mais de l'ouvrier gallo-romain qui copiait un type étranger. Or, un de ces oushabtis, trouvé à Autun, porte au revers « une petite fleurette d'ornement, composée de huit points saillants formant cercle autour d'un point central; ce même ornement est répété à l'endroit correspondant de l'épaule droite, et six fois sur le pilier d'appui »[6].

1. Tudot, *Collection de figurines en argile*, pl. 31; Blanchet, *Mém. Soc. nat. Antiquaires de France*, 1890, 51, pl. I, 3; Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, II, p. 53, fig. 49.
2. Tudot, *op. l.*, pl. 72, E; p. 34, fig. XLVI.
3. Reinach, *Bronzes figurés*, p. 84.
4. Thédenat-Héron de Villefosse, *Les trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule*, pl. I, p. 84 sq.
5. Guimet, *Les Isiaques de la Gaule*, Rev. arch., 1916, I, p. 184 sq.
6. *Ibid*, p. 186.

M. Guimet reconnaît dans ce motif le soleil au milieu des étoiles, et rappelle qu'il est fréquent sur les enveloppes de momies et sur les linceuls d'Antinoé[1]. Voilà donc toute une série de monuments témoignant de la prédilection des artistes gallo romains pour les ornements solaires placés au revers, auxquels s'ajoute la patère de Boutae[2].

Le style des reliefs semble confirmer notre opinion. Il n'a rien de fin ni de soigné; il est brutal, il accuse les grands plans de la musculature des corps nus, et procède par creux et par bosses, en négligeant les transitions des uns aux autres; il omet les détails des visages, qui ne sont qu'ébauchés. Ces caractères ne sont certes pas ceux des délicats artistes augustéens à Rome, mais bien ceux de leurs confrères de la Gaule, qui sont moins experts et conservent le souvenir des tendances schématisantes de leur art national.

Cette apparence quelque peu fruste, peut, il est vrai, résulter de la technique employée. Notre patère n'est pas un original, mais, fondue en argent, elle provient sans doute d'un moulage pris sur un prototype finement ciselé, ce qui explique son épaisseur anormale, l'empâtement des traits.

⁂

Conclusion.

Voici, en quelques lignes, les conclusions principales auxquelles amène cette longue étude. La patère glorifie Auguste sous ses propres traits, comme sous ceux d'Apollon et de Mercure auxquels il s'identifie. Elle célèbre ses victoires, principalement celle d'Actium dont elle porte le nom, qui le rend maître du monde, qui fut l'origine de la paix et la prospérité dont jouit dès lors l'empire romain, et qui inaugure cette ère qu'aussitôt après la mort du prince un sénateur propose d'appeler « le

1. *Ibid.*, p. 188.
2. Sur ce détail, *Rev. arch.*, 1918, I, p. 177-8.

siècle d'Auguste »[1]. Elle exprime ainsi les mêmes idées que les poètes dans leurs vers et que les sculpteurs dans leurs statues aux cuirasses historiées. Destinée au culte domestique, elle matérialise en quelque sorte dans son décor l'action de grâces que l'habitant de Boutae rend au génie d'Auguste, associé à ses Lares familiers, en répandant son contenu sur l'autel aux libations. C'est une œuvre exécutée dans les dernières années du 1er siècle avant notre ère, ou au début du 1er siècle après, encore du vivant d'Auguste, par un orfèvre gallo-romain. L'artiste, à des siècles de distance, applique les principes décoratifs déjà en honneur dans l'archaïsme oriental et grec, et cherche ses modèles parmi les motifs connus de la statuaire, de la peinture et de la gravure contemporaines[2].

W. Deonna.

1. Suétone, *Auguste*, 100.

2. Sur les édifices publics de Rome qui contenaient des œuvres d'art, Homo, *Les Musées de la Rome impériale*. Gazette des Beaux-Arts, 1919, I, p. 21 sq., 177 sq.

PÉGASE, L'HIPPOGRIFFE ET LES POÈTES[1]

Quand un homme se mêle d'écrire en vers, on dit souvent, avec une nuance d'ironie, qu'il *chevauche Pégase*, et quand il lâche la bride à son imagination, on le soupçonne de *galoper sur l'hippogriffe*. Ces expressions sont bien mythologiques ; mais la mythologie à laquelle elles se rattachent n'est pas celle des Grecs et des Romains : c'est celle de la Renaissance qui, sur ces deux points, a enrichi l'héritage de l'antiquité. Le but du présent mémoire est de montrer que ces conceptions relativement récentes, dont notre langage s'autorise encore, sont dues l'une et l'autre à des confusions — à deux vers latins mal interprétés. Mais, pour élucider ce petit problème, il faut reprendre les choses de plus haut; peut-être sera-t-il possible, chemin faisant, de rectifier quelques erreurs courantes et d'éclaircir un peu des questions connexes.

I

Pégase, né de la Gorgone que tua Persée, est, par excellence, la monture de Bellérophon. C'est ce héros qui rencontre le cheval ailé errant sur l'Acrocorinthe et le dompte avec l'aide d'Athéna ; c'est sur le dos de ce coursier qu'il est victorieux de la Chimère et des Amazones ; puis il tente avec lui d'escalader le ciel, est foudroyé par Zeus et vient mourir en Lycie. Mais le

1. Ce mémoire a été lu à l'Académie des Inscriptions au mois d'août 1919; il a paru en grande partie là où on ne le chercherait guère, dans la *Revue du Cheval de Selle*, oct., nov. et déc. 1919.

cheval divin ne meurt pas; Zeus le prend à son service et lui fait porter, dans l'Olympe, la foudre et le tonnerre. Plus tard, il en fait présent à l'Aurore, Éos, qui l'emploie soit à traîner son char, soit comme monture. Un versificateur byzantin, Tzetzès, va jusqu'à imaginer qu'Éos a conservé le char à deux chevaux que lui attribue Homère, mais qu'elle y a ajouté Pégase, sa nouvelle acquisition, comme cheval de volée[1].

Alors que les représentations figurées de Bellérophon avec Pégase sont très nombreuses et paraissent encore sur des ivoires byzantins[2], je n'en connais pas une seule d'Éos chevauchant Pégase. Il s'agit là, en effet, d'une conception plus savante que populaire et qui n'a jamais joui d'un grand crédit. Elle se rencontre d'abord dans Asclépiade de Tragile, élève d'Isocrate, auteur des *Tragôdoumena*, c'est-à dire d'éclaircissements sur les Tragiques; d'après lui, un scoliaste de l'Iliade raconte la mort de Bellérophon, précipité du dos de Pégase alors qu'il essayait d'atteindre le ciel et mort en Lycie des suites de sa chute[3]. Éos demande alors un présent à Zeus pour accomplir plus facilement sa tâche journalière et le dieu lui donne Pégase[4]. La même doctrine est adoptée par Lycophron, qui montre Éos chevauchant le coursier ailé :

Ἠὼς μὲν αἰπὺν ἄρτι Φηγίου πάγον
κραιπνοῖς ὑπερποτᾶτο Πηγάσου πτεροῖς[5].

Ce n'est pas Asclépiade qui a inventé cela; je ne crois pas non plus que ce soit Euripide, dont le *Bellérophon* ne nous est connu que par des fragments. Dans l'*Oreste*, que nous possédons, Éos est qualifiée de μονόπωλος, « à un seul cheval », par

1. Tzetzès, *Posthomerica*, 136 sq : Πήγασος αὖτε νεόκτητος παρήορος ἦεν.
2. Diehl, *Manuel*, p. 347; Dalton, *Byzantine Art*, p. 215; *Jahrb. oesterr Kunstsamml.*, 1899, p. 25; *Jahrb. preuss. Kunstsamml.*, 1897, p. 15.
3. Scol. *Iliade*, VI, 155.
4. *Fragm. Hist. graec.*, III, 303 : τὸν δὲ ἵππον λαβεῖν τὴν Ἠῶ δεηθεῖσαν ὑπὸ Διὸς δῶρον πρὸς τὸ ἀκόπως περιιέναι τὰς τοῦ κόσμου περιόδους.
5. Lycophron, *Alex.*, 17. Cf. l'éd. de Ciaceri, p. 140.

opposition au Soleil qui en a plusieurs[1]. On s'est demandé si le poète se figurait Éos à cheval, ou dans un char traîné par un seul cheval. La question est résolue par un vers isolé d'Euripide, qui porte le n° 1024 dans le recueil des fragments, et où Éos est qualifié d'équestre, ἱππότης :

Ἑῷος ἡνίχ' ἱππότης ἐξέλαμψεν ἀστήρ[2].

Il est vrai que le mot ἱππότης, qui se trouve dans Homère appliqué à Nestor et à Pélée, ne désigne pas nécessairement un cavalier, l'équitation étant inconnue des poèmes homériques ; ces deux héros y sont qualifiés de *chevaliers* parce qu'ils possèdent des chevaux, à moins qu'on ne veuille recourir à l'hypothèse déjà ancienne qui fait de l'homérique ἱππότης l'équivalent phonétique du sanscrit *viç-páti-s*, maître de maison ou chef de clan. Mais, dans le vers d'Euripide, ἱππότης a certainement le sens d'*écuyer*, et l'on peut citer à l'appui des monuments figurés où Éos et Séléné sont représentées ainsi (mais non pas sur des chevaux ailés)[3]. Le scoliaste au vers 1004 de l'*Oreste* s'exprime comme il suit : « Euripide dit qu'Héméra (synonyme d'Éos) voyage avec un seul cheval ; suivant quelques-uns, ce cheval serait Pégase ; d'autres disent qu'elle conduit un bige[4] ». Si l'attribution de Pégase à Éos avait été mentionnée à la fin du *Bellérophon*, le scoliaste n'aurait pas manqué de le dire ici. L'expression du poète, μονόπωλος, prêtait, alors comme aujourd'hui, à discussion, et c'est peut-être en essayant de l'interpréter qu'un grammairien a mis en avant l'hypothèse du don fait à Éos par Zeus. Le fait que Pégase, à Corinthe, était désigné sous le nom de πῶλος peut y avoir contribué, car nous savons que les nombreuses monnaies de Corinthe à l'effigie de Pégase

1. Eurip., *Oreste*, 1004.
2. Cf. Rutilius, *Itin.*, I, 430 : *Cum primum roseo fulsit Eous equo.*
3. Voir *Nécropole de Myrina*, p. 404.
4. Scol. *Oreste*, 1004 : Εὐριπίδης μὲν ἐπὶ ἑνὶ ἵππῳ ἐποχεῖσθαι φησι τὴν Ἡμέραν (φασὶ δὲ τοῦτον εἶναι τὸν Πήγασον), ἄλλοι δὲ ἐπὶ δίφρου.

étaient appelées πῶλοι, des *poulains*[1]. Euripide lui-même a-t-il eu connaissance d'une légende qui identifiait au πῶλος corinthien le cheval unique d'Éos ? En ce cas, c'est à Corinthe qu'elle eût pris naissance ; mais il est impossible d'être affirmatif à cet égard.

II

On dit que Pégase a également servi de monture à Persée et l'on cite, à l'appui de cette opinion, des monuments et des textes. Le dernier auteur d'une monographie sur Pégase, Hannig (1902)[2], suivi par Kuhnert (art. *Pegasus* dans le *Lexicon* de Roscher), n'admet comme décisifs qu'un seul monument et un seul texte. Le monument est un relief en terre cuite de Milo, passé de la collection Blacas au Musée Britannique, qui représente Persée sur un cheval sans ailes[3] ; mais il n'y a aucune raison de qualifier ce cheval de Pégase, pas plus que celui qui figure, auprès de Persée, sur une monnaie impériale de Daldis[4]. Le texte fournit un argument plus sérieux ; mais comme j'entends l'écarter par une correction, il faut aussi citer le contexte. Il s'agit de la douzième élégie du livre III des *Amours* d'Ovide. Le poète regrette que ses vers trouvent trop de crédit et qu'en célébrant sa maîtresse il lui ait aplani la voie de l'infidélité. C'est par la faute d'Ovide qu'elle est devenue vénale :

Vendibilis culpâ facta puella meâ est.

Le public ajoute foi au témoignage des poètes ; il croît aux fables qu'ils débitent. Ovide en donne ici de nombreux exemples ; je transcris le début de ce développement érudit et facile :

1. Pollux, IX, 76.
2. F. Hannig, *De Pegaso*, Breslau, 1902 (*Bresl. phil. Abhandl.*).
3. Baumeister, *Denkm.*, fig. 1638 ; le pendant est un Bellérophon (cf. Roscher, *Lex.*, s. v. *Perseus*, p. 2039).
4. Head, *Hist. num.*, 2e éd., p. 650.

Per nos Scylla, patri canos furata capillos,
Pube premit rabidos inguinibusque canes.
Nos pedibus pennas dedimus, nos crinibus angues,
Victor Abantiades alite fertur equo.
Iidem per spatium Tityon porreximus ingens,
Et tria vipereo fecimus ora cani.
Fecimus Enceladum jaculantem mille lacertis, etc.

c'est-à-dire : « C'est nous, les poètes, qui avons montré Scylla, après avoir dérobé un cheveu blanc à son père, entourée de chiens furieux qu'elle presse de son corps ; c'est nous qui avons attaché des ailes aux pieds (de Persée), des serpents aux cheveux (de la Gorgone); *le victorieux petit-fils d'Abas est porté par un cheval ailé*. C'est nous encore qui avons étendu Tityos sur un espace immense et attribué trois gueules au chien-serpent. Nous avons montré Encelade lançant des traits avec mille bras, etc. »

Si on laisse subsister le vers :

Victor Abantiades alite fertur equo

il est évident qu'il s'agit ici de Persée, petit-fils d'Abas, monté sur un cheval ailé, qui est Pégase. Mais ce vers, tel que le donnent les manuscrits, est inadmissible. Seul dans tout le développement, il n'indique pas que la fiction qu'il rapporte est l'œuvre des poètes. Cela est si vrai que le traducteur Mangeart l'a rendu ainsi : « *C'est à nous* que le petit-fils d'Abas doit de fendre les airs sur un cheval ailé », ajoutant ainsi ce qu'on s'attendait à trouver dans le texte même. Rappelons, d'autre part, le vers qui précède :

Nos pedibus pennas dedimus, nos crinibus angues.

Il s'agit naturellement des talonnières de Persée et des cheveux entrelacés de serpents de la Gorgone. Dans plusieurs autres passage d'Ovide[1], Persée est qualifié de *victor Abantiades* ; un lecteur ou un annotateur a pu écrire ces mots sous

1. *Metam.*, IV, 607, 673, etc.

pedibus pennas, et un copiste les aura transcrits au début du vers suivant, dont le commencement se sera perdu par suite de la glose métrique introduite dans le texte. Quel pouvait être ce commencement ? Il me semble certain que le vers doit s'écrire ainsi :

PER NOS BELLEROPHON *alite fertur equo.*

Les deux premiers mots *per nos*, qu'exige le sens, répètent d'ailleurs fort heureusement le début du passage cité, *Per nos Scylla*... La seule objection qu'on puisse faire est que la forme *Bellerophon* au nominatif ne paraît pas, suivant l'observation de Quicherat, se trouver en vers ; mais il n'y a là sans doute qu'un hasard, puisqu'on rencontre les cas obliques (voir le *Thesaurus poeticus*). L'altération du texte est probablement fort ancienne ; elle explique peut-être la singulière notice d'un des *Mythographi Vaticani* qui identifie Persée à Bellérophon.

Je conclus que Persée n'a jamais monté Pégase et que les affirmations contraires des mythographes modernes reposent sur des fondements ruineux.

III

Pégase a-t-il été prêté à des héros déifiés montant au ciel ? Assurément, on trouve, à l'époque romaine, des représentations de défunts emportés par un cheval ailé, à savoir Germanicus ou Marcellus (mais non Auguste, comme le croyait encore Engelmann en 1874 [1]) sur le grand camée de Paris [2], Faustine sur une monnaie d'Antonin [3], un empereur, la tête ceinte d'une couronne radiée, sur un bas-relief de Corstopitum (Corbridge) [4]. Comme le remarque M. Cumont, ce cheval ailé peut n'avoir rien de commun avec la monture de Bellérophon.

1. *Annali*, 1874, p. 37.
2. Babelon, *Camées*, p. 122, pl. 28.
3. Cohen, II², p. 395, n° 1185.
4. Cumont, *Études syriennes*, p. 92, fig. 41.

Pourtant, cet érudit rappelle que Pégase, qui avait donné son nom à une constellation voisine du zodiaque, a été probablement, sous l'Empire, mis en rapport avec le Soleil ; or, des monnaies de Gallien montrent le cheval ailé s'élevant dans les airs avec la légende : *Soli Conservatori Augusti* ; le même animal apparaît, à côté du buste de Sol, sur un bas relief mithriaque. Le griffon, qui est consacré à Apollon et à d'autres dieux solaires, joue aussi un rôle comme monture de morts héroïsés. M. Cumont a cité et publié un médaillon en stuc d'un tombeau de la Voie Latine, où un griffon porte une figure voilée, enveloppée de longs vêtements[1] ; il a signalé aussi une monnaie d'Antonin, où Faustine est portée au ciel par un griffon ; on peut ajouter une monnaie de Chalcédoine en Bithynie, avec la légende ANTINOOC HPΩC et l'image d'Antinoüs emporté par un griffon[2], ainsi qu'un sarcophage du Campo Santo de Pise dont les petits côtés sont occupés par deux griffons affrontés, faisant pendant à un cheval ailé qui bondit au-dessus d'un vase d'eau lustrale[3]. Mais je ne connais qu'un exemple, non indiqué par M. Cumont, où l'on puisse qualifier avec certitude de *Pégase* le cheval du mort héroïsé. Un certain Hostilius Marcellus, prêtre d'Antinoüs à Corinthe, fit frapper dans cette ville une monnaie de bronze, dédiée aux Achéens ; elle représente, suivant la description d'Eckhel, qu'a suivi Dietrichson[4], Mercure nu, de la main gauche tenant le caducée, de la main droite retenant Pégase qui se cabre. Les types de Bellérophon et Pégase étant très fréquents sur les monnaies de Corinthe, il n'est pas douteux que nous ayons ici Antinoüs déifié sous les traits du héros local, Bellérophon, et en même temps sous ceux d'Hermès qui lui sont souvent prêtés sur les monnaies[5]. Une autre monnaie, émise par le même moné-

1. *Études*, p. 94.
2. Eckhel, *Doctrina*, t. VI, p. 533.
3. *Rép. des reliefs*, III, p. 125.
4. Eckhel, t. VI, p. 532 ; Dietrichson, *Antinous*, p. 301.
5. Monnaies d'Alexandrie, de Bithynion, d'Eucarpia, de Nicomédie, de Smyrne (Dietrichson, p. 290 et suiv.)

taire, avec les mêmes légendes, offre au revers Hermès debout. Sur quoi Eckhel observe : « Il est difficile d'expliquer par la mythologie que Mercure soit mis en rapport avec Pégase ; mais peut-être les Corinthiens ont-ils jugé bon de représenter Antinoüs, en partie avec les attributs d'Hermès, qui lui sont donnés sur d'autres monnaies, en partie avec ceux du Corinthien Bellérophon ». Cela ne semble pas contestable et suggère une explication inattendue d'un épisode du *Parnasse* de Mantegna, tableau peint en 1497 pour le *Camerino* d'Isabelle d'Este, où l'on voit à droite, au premier plan, Mercure tenant Pégase. On a dit à tort, oubliant la monnaie de Corinthe, que Mercure n'est jamais associé à Pégase. Les humanistes qui inspiraient Mantegna ont dû connaître cette pièce remarquable ; il a pu la voir lui-même chez son maître et père adoptif, le peintre et collectionneur de Padoue, Francesco Squarcione, qui avait, nous dit-on, voyagé en Italie et en Grèce[1] ; comme Pégase était bien à sa place sur le Parnasse, à côté de la fontaine d'Hippocrène que l'on aperçoit à sa droite, l'artiste lui a donné pour compagnon le messager des dieux. S'il y a simple rencontre, avouons qu'elle est singulière, car Mercure et Pégase ne sont associés nulle part ailleurs[2].

IV

D'un poète ou d'une Muse montés sur Pégase, il n'y a trace ni dans les textes ni dans les monuments de l'antiquité. « Plus tard, lit-on avec surprise dans la *Grande Encyclopédie*, on en fit la monture d'Éos (l'Aurore) et des Muses. » L'idée seule d'une Muse juchée sur Pégase est ridicule ; je ne sache pas qu'elle se soit présentée, même depuis la Renaissance, à l'esprit d'un artiste moderne. Mais avant de chercher pourquoi l'on a fait de Pégase la monture des poètes, il faut établir les relations du cheval divin avec le culte des Muses.

1. Voir Kristeller, *Mantegna*, éd. angl.; p. 22.

2. Mantegna aurait-il, à cause des talonnières qui leur sont communes, confondu Bellérophon avec Mercure ? Ce serait une autre explication.

Ces relations se fondent sur un fait qui relève du folklore. Dans beaucoup de sources jaillissantes, l'imagination populaire a cru reconnaître l'élan impétueux d'un cheval. La Grèce possédait ses « sources du cheval », comme la Germanie ses *Rossbach*, la Gaule ses *Epona* (car Epona, avant de désigner une divinité chevaline, a probablement été le nom d'une source assimilée à une cavale)[1]. Deux sources grecques célèbres, celles d'Hippocrène et d'Aganippé, attestent, par leur nom même, la nature de l'animal qui était censé en habiter les profondeurs. Hippocrène (ἵππου κρήνη) est un nom transparent; dans Aganippé, qui est à Aganippos comme Zeuxippé, par exemple, à Zeuxippos, le premier composé est sans doute le même qui se retrouve dans des noms propres comme Agamemnon, Agamédès, ou dans un verbe comme ἀγανακτῶ (de ἄγαν et de ἀκτίω = ἀκταίνω). *Aganippé* est la *forte source chevaline*. Ces sources, avec les progrès de l'anthropomorphisme, furent placées sous la garde de nymphes qui, dans les régions boisées et montagneuses, s'appelaient *Muses* (Μοῦσαι de Μόντιαι, les Oréades, suivant une étymologie que Victor Henry estimait presque certaine.) L'inspiration que prétendaient y puiser soit les devins locaux, soit les bergers musiciens et poètes, donna aux Muses, peut-être d'abord sur l'Hélicon, le caractère qui devait les distinguer des autres nymphes et leur assurer une si grande place dans toutes les langues. Mais que devenait alors le cheval de la source? Il n'est pas dans la nature des religions de rompre avec le passé : elles lui font une place et l'expliquent. A Corinthe, où florissait le culte de Bellérophon, uni à celui de Pégase, la source chevaline passa pour avoir reçu ce nom parce qu'un coup de sabot du cheval ailé l'avait fait jaillir[2]. Nous ignorons

1. Ausone (*Cl. Urb.*, XIV, 32) peut avoir eu tort, dans le nom de la source *Divona*, d'interpréter le suffixe *ona* comme *fons* ; mais il avait dû remarquer la fréquence, en Gaule, des noms de sources et de rivières en *-ona*, aujourd'hui *-onne*. Le nom d'*Ep-ona*, la chevaline, devait être expliqué populairement par *Equae-fons*.

2. Voir Dosiades, *Anth. Pal.* II, 15, 25 (époque de Théocrite); Stace, *Silves*, II, 7, 2-4.

l'auteur de cette légende, encore inconnue d'Hésiode[1]; mais le nom même de Pégase, rapproché par l'étymologie populaire du mot grec πηγή qui signifie source, doit en avoir favorisé la diffusion. A l'époque classique et post-classique, bien des sources se réclament de Pégase, notamment celles de Pirène sur l'Acrocorinthe[2], d'Hippocrène et d'Aganippé sur l'Hélicon béotien[3], de Castalie sur le Parnasse[4], de Trézène[5]. Elles s'appellent aussi sources de Pégase, *Pegasi fons*[6], *Pegasis unda*[7]; leurs nymphes, assimilées aux Muses, sont dites *Pegasides*[8]; les poètes, clients des Muses et s'enivrant de leurs eaux, sont mis ainsi en relations indirectes avec Pégase. Ainsi s'explique, malgré son incohérence apparente et d'ailleurs voulue, le prologue des *Satires* de Perse : « Je ne me suis pas abreuvé à la source chevaline; je ne me souviens pas d'avoir dormi sur le Parnasse à double cîme pour me révéler tout à coup poète; je laisse les Héliconiades et la pâle Pirène à ceux dont le lierre tenace enlace les images... Le maître de l'art est la faim... Pour peu que luise l'espérance d'un écu trompeur, les poètes-corbeaux et les poétesses-pies semblent chanter un nectar pégaséen ».

V

Quelques monuments romains, à défaut de textes, montrent des nymphes, en l'espèce des Muses (bien que sans attributs),

1. La *Théogonie* connaît la source d'Hippocrène, mais n'en indique pas l'origine.

2. Pégase est dit Πειρηναῖος πῶλος dans Eurip., *Electr.*, 476; cf. Pind., *Olymp.*, XIII, 86; Stace, *Silves*, I, 4, 27.

3. Pausanias, IX, 25 et 31.

4. *Myth. Vat.*, I, 130.

5. Pausanias, II, 31.

6. *Fons Pegasi* (Ausone), *fons Gorgonei caballi* (Capella), *fons caballinus* (Perse), *Pegasiae undae*, *fontes medusaei equi* (Ovide).

7. Martial, IX, 59, 6.

8. Festus, s. v. *Pegasides* (*dictae a fonte quem Pegasus ictu ungulae dicitur aperuisse*): Prop., IV, 1, 19; Virg., *Catal.*, XI, 2; Ovide, *Tristes*, III, 7, 15; *Héroïdes*, XV, 27; Colum., X, 213. Une Πηγασὶς νυμφή est nommée dans Quint. Smyrn., III, 300.

donnant leurs soins à Pégase. Ce sont les suivants, que j'énumère ici parce qu'ils ne l'ont pas été complètement ailleurs :

1° Une lampe en bronze, d'apparence suspecte, mais certainement authentique, qui a été publiée par De La Chausse (*Rom. Mus.*, V, pl. 14), Montfaucon (V, 165) et moi (*Rép. Stat.*, II, p. 694, 1). Elle est ornée d'un groupe en ronde bosse représentant Pégase entre deux nymphes; l'une, derrière lui, tient un vase ; l'autre, devant lui, offre à boire au coursier dans une grande coquille.

2° Une peinture, souvent reproduite depuis Bartoli (pl. 20), mais toujours d'après la même gravure[1], découverte à Rome dans le tombeau des Nasons. Le cheval a posé ses pieds dans l'eau d'une source abondante; une nymphe, à sa droite, tient un vase; une seconde, à demi engagée dans l'eau, semble frotter la jambe droite d'avant de Pégase; une troisième, debout devant lui, tient un vase de la main gauche et porte sa main droite à la bouche de l'animal. L'original, qui n'existe plus, devait être très effacé; les détails de la gravure sont suspects. On y a vu « Pégase soigné par les Heures » ; mais il s'agit probablement des nymphes du Permesse ou d'Hippocrène, comme dans le monument précédent.

3° Sur un carreau en terre cuite de Béja, en Tunisie, actuellement au Musée de Tunis, publié sans explication en 1888 par La Blanchère, M. Clermont-Ganneau[2] a reconnu une scène analogue à celle de la peinture romaine[3]. Cette interprétation est évidente, malgré la défectuosité de l'empreinte. Dans le catalogue du Musée Alaoui (1897, p. 260), l'objet est ainsi décrit : *Pégase soigné par les Muses*; mais on cherche en vain une référence à l'article où cette explication a été donnée. On y trouve, en revanche, une référence erronée à la première publication dans notre Revue[4].

1. Par exemple Millin, *Galerie*, pl. 97, 394.
2. *Comptes-rendus de l'Acad.*, 1888, p. 368.
3. Et non *pompéienne*, comme l'a écrit M. Clermont-Ganneau.
4. Voir aussi Cagnat, *Bull. des antiq.*, 1893, p. 80, où la question est parfaitement exposée.

4° Une mosaïque aujourd'hui détruite, trouvée en 1875 à Carthage et décrite ainsi par Pricot de Sainte Marie[1] « Une mosaïque remarquable représentant le cheval Pégase lavé par des jeunes femmes nues ayant en main des amphores et des éponges. Un génie ailé verse d'un vase de l'eau sur la croupe du cheval ; à ses pieds, une femme exprime l'eau d'une éponge. Le mot *Pegasus* est écrit au-dessus de la mosaïque. Malheureusement, cette mosaïque a été brisée lorsqu'on l'a enlevée[2] ».

Les quatre monuments qu'on vient d'énumérer permettent de conclure à un original commun, qui devait jouir de quelque réputation. En l'absence de textes mentionnant des soins donnés à Pégase par les Muses, on peut croire que leur nom de *Pegasides* a suffi pour autoriser cette représentation.

Il convient d'ajouter trois monuments d'un caractère différent, mais qui n'en appartiennent pas moins à la même série :

1° Sur un sarcophage lycien conservé à Athènes, on voit à gauche une Muse, un poète Aphrodite et Eros ; à droite, Bellérophon et Pégase. C'est le seul exemple certain où un poète paraisse en compagnie de Pégase, mais non pas seul avec lui (*Rép. des reliefs*, II, 337, 1).

2° Un gobelet d'argent découvert à Berthouville, aujourd'hui au Cabinet des Médailles. On y voit, au pied de l'Acrocorinthe, une nymphe assise, à la droite de laquelle Pégase baisse la tête pour boire à la fontaine de Pirène (*ibid.*, I, p. 71,1).

3° Un stuc de Naples avec sujet analogue. A gauche Pégase, la tête inclinée, broute de l'herbe ; plus loin, une nymphe est assise sur une éminence ; elle abaisse de la main gauche une urne d'où coule de l'eau et tient un jonc de la main droite, tournant la tête vers Pégase, dont elle est séparée par un arbre (*Annali*, 1874, p. 8-9).

1. *Mission à Carthage*, 1884, p. 38.
2. Ce passage a été signalé par M. Cagnat, *loc. laud.*, p. 81.

VI

C'est vers le milieu du XVIe siècle que je trouve les premiers témoignages de la conception moderne d'après laquelle Pégase est la monture favorite des poètes. Le Dictionnaire d'Oxford cite un texte de 1548 (Hall, *Chronicle of Henry VIII*, p. 66) : *Then entered a person called Reaport, sitting on a flying horse with wynges and feet of gold called Pegasus.* L'exemple suivant, dans le même recueil, est de 1592, mais n'est pas probant, car il y est question d'une âme qui prend son vol « sans le secours de Pégase. » Un autre, daté de 1639, fait monter Pégase par une Muse qui est, en vérité, un poète :

Nere dit Apollo raise
On Pegase wings a Muse more near himself.

A cette époque, la même image était accréditée en France, témoin ces vers bien connus de Maynard à Malherbe :

La faveur des princes est morte.
Malherbe, en cet âge brutal,
Pégase est un cheval qui porte
Les poètes à l'hôpital.

Comme les œuvres de nos poètes sont encore presque toutes dépourvues d'index, je ne puis dire à quelle date on rencontre d'abord chez nous l'image du poète cavalier. Je doute qu'elle se trouve dans Ronsard, car dans l'*Ode au seigneur Carnavalet*, qui était un cavalier excellent, il parle assez longuement de Pégase et de Bellérophon, mais non des poètes chevauchant Pégase :

Qu'apporta du ciel Pallas
A Bellérophon, ja las
De vouloir en vain dompter
Le fils aîné de Méduse,
A coups de pied qui refuse
De laisser sur lui monter...

Il raconte ensuite, surtout d'après Pindare, l'histoire du mors passé dans la bouche de Pégase, de la chevauchée de Bellérophon, de la victoire sur la Chimère, puis de la chute du héros et du cheval élevé au ciel et transformé en constellation :

> Au ciel maint feu l'on vit naître
> De Pégase qui son maître
> Culbuta de haut en bas.

Dans son ode à Marguerite de Savoie, lorsqu'il sollicite l'inspiration, ce n'est pas à Pégase que Ronsard fait appel, mais au char des Muses :

> Debout, Muses, qu'on m'attelle
> Votre charrette immortelle[1],
> Afin qu'errer je la fasse
> Par une nouvelle trace,
> Chantant la vierge autrement
> Qu'un tas de rimeurs barbares, etc.

Tout le monde sait que Boileau, au début de l'*Art Poétique* (1674), parle de « Pégase rétif » ; mais ce n'était pas la première fois. Dès 1665, dans le *Discours au Roi*, il écrivait, au sujet des mauvais poètes :

> Calliope jamais ne daigna leur parler,
> Et Pégase pour eux refuse de voler.

Puis, en 1672, dans la quatrième Epître :

> Mais dès qu'on veut tenter cette vaste carrière,
> Pégase s'effarouche et recule en arrière.

Dans l'*Art Poétique* encore, au chant III, Boileau montre Scudéri déclamant *Alaric* du haut du cheval ailé :

> N'allez pas, dès l'abord, sur Pégase monté,
> Crier à vos lecteurs, d'une voix de tonnerre :
> « Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre. »

Si Boileau, très versé dans les classiques, ne s'est pas fait l'objection que le Pégase grec n'a rien du *senescens equus*

1. Imitation de Pindare, *Isthm.* II, 2 : οἱ πάλαι φῶτες οἱ χρυσαμπύκων ἐς δίφρον Μουσᾶν ἔβαινον ; cf. *Olymp.*, IX, 81 ; *Isthm.*, VIII, 62. Voir la savante note d'Hemsterhuys dans le *Lucien* de Deux Ponts (1789-1793), t. I, p. 198.

d'Horace, du « cheval vieillissant » qui risque de laisser son cavalier-poète dans l'arène, c'est qu'il obéissait à l'influence d'un usage littéraire déjà établi, que son exemple n'a pas peu contribué à rendre général.

VII

L'article *Pégase* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert est signé D. J., initiales, à ce qu'il me semble, d'un compilateur laborieux du temps, le chevalier de Jaucourt. Il mérite d'être cité comme exemple de la légèreté et de l'ignorance avec laquelle on en était arrivé, dans le pays des Estienne et de Casaubon, à traiter alors les matières de l'antiquité.

« Hésiode nous dit que c'est du sang de Méduse, à qui Persée coupa la tête, qu'était né Pégase, le cheval ailé si utile aux poètes, soit par lui-même, soit qu'ils le montent pour prendre leur vol vers le ciel, soit par la fontaine d'Hypocrène (*sic*) qu'il fit sortir de terre d'un coup de pied et dans laquelle ils puisent à longs traits les fureurs qui les agitent. Voilà la fable. M. Fourmont en a donné, dans les *Mémoires de Littérature* (t. III), une explication presque démontrée, en remettant seulement cette fable en langue phénicienne. Méduse n'était autre chose qu'un des cinq vaisseaux de la flotte de Phorcis, prince phénicien, roi d'Ithaque. La tête de Méduse étant une fois coupée, c'est-à-dire le commandant du vaisseau tué, il sortit du vaisseau Chrysaor, célèbre ouvrier en métaux, et le Pégase Le chef de la Méduse, en achetant de l'or des Africains, avait attiré de chez eux un ouvrier qui sut le mettre en œuvre ; cela était fort à sa place. Le Pégase est en ancien grec *pagasse*. Devons-nous l'aller chercher bien loin et pendant qu'*os* est la finale grecque, dire, avec Bouchart et M. Le Clerc, que *pagasos* s'est formé de *paga-sous*, *freni-equus*, ce qui est encore contre les règles de la grammaire phénicienne et hébraïque, qui n'admet pas semblable transposition ? *Pagasos*, sans détour et sans violence, est manifestement le *pacasse* [nom vulgaire du coudou, espèce d'antilope].

Lorsque les Romains virent pour la première fois l'éléphant, ils l'appelèrent *bos*; de même le *pacasse* sorti de la Méduse, parce qu'on l'avait apprivoisé et que l'on montait dessus comme sur les chevaux, fut appelé cheval. Une marque que c'était un animal sauvage, c'est qu'il s'échappa, qu'il ne fut rattrapé que par Bellérophon, qu'il tua l'ami de Bellérophon, qu'il le blessa lui-même et disparut. »

Le *Dictionnaire* de Moreri adopte les hypothèses de Bochart (*pagsus*, cheval de frein) et les appuie de l'hébreu *parsas*, signifiant cavalier, d'où l'on a sans doute tiré le nom et la fable de Persée « à qui l'on aurait attribué des ailes aux pieds à cause de la vitesse de ses chevaux. » Mais il ne dit pas un mot des relations de Pégase avec les Muses et la poésie.

Voltaire écrit à d'Argental, le 30 avril 1774 :

« La littérature est devenue un cloaque que mille gredins remplissent de leurs ordures. Vous conviendrez qu'il vaut mieux à présent faire labourer Pégase que le monter ».

La même année, il écrivait un amusant dialogue en vers, dont les interlocuteurs sont Pégase et le vieillard, c'est-à-dire lui-même.

PÉGASE. — Que je vois en pitié tes sens appesantis!
Que tes goûts sont changés et que l'âge te glace!
Ne reconnais-tu pas ton coursier du Parnasse?
Monte-moi!

LE VIEILLARD. — Je ne puis. Notre maître Apollon
Comme moi, dans son temps, fut berger et maçon.

Et plus loin :

Le Parnasse a bien fait de n'avoir qu'un cheval;
Si nous en avions deux, ils se mordraient sans doute...
J'aime mieux t'atteler moi-même à ma charrue
Que d'aller sur ton dos voltiger dans la nue.

PÉGASE. — Ah! doyen des ingrats! Ce triste et froid discours
Est d'un vieux impuissant qui médit des amours...
Corneille en cheveux blancs sur moi caracola,
Quand en croupe avec lui je portais Attila....

L'épilogue de cet agréable dialogue a été imaginé par Dorat[1]. « Un peu piqué du ton cavalier dont le traite le vieillard agriculteur », Pégase se rend chez le Dijonnais Clément — Clément l'inclément, comme l'appelle Voltaire — qui parlait du grand homme à la façon de Desfontaines et de Fréron. Le dialogue entre le cheval divin et la critique ne manque pas de jolis vers ; en voici quelques-uns où Pégase énumère ses cavaliers :

Si je crois ce qu'on dit, Méduse m'enfanta :
Je fis de mes talons jaillir une fontaine ;
Bellérophon sur moi courut la pretentaine;
Pour battre la Chimère au diable il m'emporta,
Je me nourris longtemps des gazons d'Hippocrène.
Comme un franc étourdi, Pindare me monta,
(Votre Rousseau depuis imita ses caprices).
Multipliant sous lui mes écarts vagabonds,
Sur la cime des rocs, au bord des précipices,
Je m'élançais alors et par sauts et par bonds.
Moschus, Anacréon, pleins d'adresse et de grâce,
Me remirent au pas : escorté par les Jeux,
En bon épicurien, je vivais avec eux,
Et je paissais les fleurs qui parfumaient leur trace...
Peintre de l'enjoûment, honneur de l'Italie,
Arioste accourut avec un front serein ;
J'adoptai l'Hippogriffe, enfant de sa folie,
Et bientôt je livrai mon dos et mon destin
Au chantre intéressant de la tendre Herminie...
Mais sur les bords français je reparus enfin...

Clément veut que Pégase médise de Voltaire :

Celui-là, par exemple, a dû te rudoyer !

Et il lui débite une tirade si violente contre le vieux poète que Pégase y répond par un éloge enthousiaste, après quoi Clément, que le cheval a qualifié « d'insigne menteur », l'appelle « bavard impitoyable ». Bref, l'entretien dégénère en dispute. « Si on trouve cette conversation un peu vive, écrit Dorat, qu'on se ressouvienne que c'est un cheval qui parle à un faiseur de libelles. » Mais je veux encore citer les derniers vers :

1. *Dialogue de Pégase et de Clément*, dans des *Petits Poètes français* de Didot, t. II, p. 127.

O pédant, plus fougueux et plus rétif que moi !
Je rougis que vers toi l'humeur m'ait pu conduire.
Je retourne à Ferney demander de l'emploi,
Et me purger de l'air qu'en ces lieux on respire.
La justice et l'honneur m'en imposent la loi ;
L'asile de Voltaire est encor mon empire.
Je le vois : son nom seul te cause un juste effroi ;
Rampe et siffle à ses pieds... Adieu, je me retire.
Subalterne Zoïle, Aristarque sans foi,
Tu me dégoûterais même de la Satire,
Et les chevaux ailés ne sont pas faits pour toi !

Le nom de Pégase ne pouvait pas manquer au chaleureux éloge de Voltaire que Frédéric II prononça en 1778 à l'Académie de Berlin[1]. Voici comment le royal élève parle de Voltaire *poète lyrique*, si complètement oublié aujourd'hui (ou si parfaitement méconnu) que l'on croit rêver lorsqu'on l'entend célébrer à ce titre par des hommes qui avaient pourtant beaucoup d'esprit, mais peu de chose *laevâ sub parte mamillae* :

« Bientôt vous le voyez monter sur Pégase qui, en étendant ses ailes, le transporte au haut de l'Hélicon, où le dieu des Muses lui adjuge sa place entre Homère et Virgile. ».

On voit que la légende des poètes cavaliers avait fait son chemin et ne soulevait pas d'objections. La poésie lyrique du temps en fournirait de nombreux exemples. Je me contente de citer ces vers de Le Brun, dans une ode sur le passage des Alpes par le prince de Conti :

Est-ce un vain songe qui m'abuse?
Non, Parnasse, voilà tes bords !
Fils ailé du sang de Méduse[2],
Coursier divin, sers mes transports.
Mais par quelle route inconnue
Déjà ton vol, fendant la nue,
M'entraîne-t-il au sein des airs ?
Quel spectacle immense et rapide
Développe à mon œil avide
L'Olympe, la terre et les mers !

1. *Œuvres de Frédéric II*, Amsterdam, 1790, t. II, p. 137.
2. Emprunt au passage de Ronsard cité plus haut.

VIII

Le romantisme réagit contre l'abus de la mythologie classique dans les vers et Pégase connut enfin le repos[1]. Dans un poème écrit lors de la mort de Théophile Gautier (novembre 1872), Victor Hugo félicite son ami d'avoir prêté son appui puissant aux doctrines nouvelles qui se faisaient jour à l'époque de leur jeunesse ; il s'exprime ainsi :

Et l'on t'a vu pousser d'illustres cris de joie
Quand le drame a saisi Paris comme une proie,
Quand l'antique hiver fut chassé par Floréal,
Quand l'astre inattendu du moderne idéal
Est venu tout à coup, dans le ciel qui s'embrase,
Luire, et quand l'hippogriffe a relayé Pégase[2].

Cette dernière ligne intéresse notre sujet ; mais Hugo ne se doutait probablement pas, en l'écrivant, que son Pégase et l'hippogriffe des poètes étaient coursiers de même écurie.

Le 15 octobre 1865, Hugo avait publié dans la *Revue des Deux-Mondes* la célèbre pièce *Le cheval*, qui fait partie du recueil intitulé *Chansons des rues et des bois*. Le cheval, c'est Pégase, mais il n'est nommé qu'une fois, au dernier vers; le poète ne le monte pas, il le tient seulement par la bride et le mène au pâturage. Je cite quelques strophes :

Je l'avais saisi par la bride,
Je tirais, les poings dans les nœuds,
Ayant dans les sourcils la ride
De cet effort vertigineux.
C'était le grand cheval de gloire
Né de la mer comme Astarté,
A qui l'Aurore donne à boire
Dans les urnes de la clarté.
Tout génie, élevant sa coupe,
Dressant sa torche au fond des cieux,
Superbe, a passé sur la croupe
De ce monstre mytérieux.

1. Quand un romantique parle de Pégase, c'est, comme Byron, avec une nuance d'ironie :

Each spurs his jaded Pegasus apace.

2. *Toute la Lyre*, I, p. 325 (ed. *ne varietur*).

Voilà bien l'image des poètes chevauchant Pégase ; mais il semble que le poète ait voulu l'atténuer, pour se distinguer de ses prédécesseurs néo-classiques. Continuons :

Les poètes et les prophètes,
O terre, tu les reconnais
Aux brûlures que leur ont faites
Les étoiles de son harnais.
Père de la source sereine,
Il fait, du rocher ténébreux,
Jaillir pour les Grecs Hippocrène
Et Raphidim pour les Hébreux [1].
Il n'est docile, il n'est propice
Qu'à celui qui, la lyre en main,
Le pousse dans le précipice.
Au-delà de l'esprit humain.
Son écurie où vit la fée,
Veut un divin palefrenier ;
Le premier s'appelait Orphée
Et le dernier André Chénier.
Son flanc, ruisselant d'étincelles.
Porte les restes du lien
Qu'ont tâché de lui mettre aux ailes
Despréaux et Quintilien.
Je le tirais vers la prairie,
Où l'aube qui vient s'y poser
Fait naître l'églogue attendrie
Entre le rire et le baiser.
Je lui montrais, le champ, l'ombrage,
Les gazons par juin attiédis ;
Je lui montrais le pâturage
Que nous appelons Paradis.
Que fais-tu là ? me dit Virgile,
Et je répondis tout couvert
De l'écume du monstre agile :
Maître, je mets Pégase au vert.

Le nom de Pégase ne se trouve que là, au dernier vers, comme excusé par la présence de Virgile.

Six ans après, Hugo parlait encore de Pégase comme s'il

1. *Exode*, XVII, 1.

était son gardien, son palefrenier, presque son maître ; mais il en parlait en badinant. Pendant les derniers jours du siège de Paris, il avait prié à dîner une Muse amie ; comme elle était restée chez elle, le bon géant lui adressa ce quatrain :

Si vous étiez venue, ô belle que j'admire,
Je vous aurais offert un dîner sans rival :
J'aurais tué Pégase et je l'aurais fait cuire
Afin de vous servir une aile de cheval !

IX

Maintenant que nous avons constaté l'usage et l'abus que les poètes ont fait du nom de Pégase, cherchons quand on a commencé à s'apercevoir, du moins dans le public lettré, que la chevauchée de Pégase constituait l'abus.

En 1796, dans le *Nouveau Mercure allemand*, publié à Weimar sous la direction de Wieland, un bon antiquaire, Lenz, professeur à Gotha, publia un mémoire encore utile sur la légende de Pégase dans l'antiquité. Ce mémoire se termine ainsi :

« Pour autant que je sache, il n'est jamais question des Muses ou de leurs serviteurs, les poètes, chevauchant le coursier aérien ou se faisant traîner par lui. Cette chevauchée poétique était réservée à l'imagination des poètes modernes, parmi lesquels Boiardo, dans l'*Orlando innamorato*, passe pour en avoir le premier fait l'essai. »

Lenz donne ordinairement ses références ; ici, il répète un *on-dit* et le fait avec beaucoup de prudence. Mais ses successeurs ont usé de moins de réserves, témoin les extraits suivants. Jacoby (*Handbuch der Mythologie*, 1830) écrit que les modernes, *à l'exemple de Boiardo*, font de Pégase le cheval des poètes. Teuffel, dans la première édition de la *Realencyklopaedie* de Pauly (1848), dit que Pégase devint le cheval des poètes *depuis Boiardo*, par suite d'une fusion des légendes de Bellérophon et d'Hippocrène. On lit dans l'*Encyclopedia Britannica* de 1890 : « Cet attribut moderne de Pégase *date seule-*

ment de l'Orlando de Boiardo. » Le *Dictionnaire de la conversation* de Brockhaus (éd. de 1908) revient à la prudence de Lenz : *Zuerst wohl Boiardo*. Dans l'intervalle, en 1901 [1], M. R. Foerster, professeur à Breslau, avait, dans une note timide, mis en doute l'opinion courante : « On sait que Pégase n'est devenu le cheval des Muses qu'à l'époque de la Renaissance. Mais que cela se trouve pour la première fois, comme on le dit d'ordinaire d'après Lenz, dans l'*Orlando* de Boiardo, ne paraît pas être exact. » Je sais bien que le poème de Boiardo se défend un peu par l'ennui contre l'indiscrétion des lecteurs modernes; pourtant, quand il s'agit de savoir si, oui ou non, Boiardo parle de Pégase, on pourrait vraiment parcourir son poème et ne pas se contenter d'un *non liquet*.

Mais on n'a pas seulement fait honneur à Boiardo de la chevauchée de Pégase : on lui a attribué l'invention de l'hippogriffe. Ainsi on lit dans le *Dictionnaire* déjà cité de Brockhaus (1908) : « Hippogriffe, nom inventé par le poète italien Boiardo d'un animal fabuleux, inconnu des anciens, que Wieland a substitué à Pégase [2]. »

Boiardo n'a pas plus inventé l'hippogriffe qu'il n'a imaginé de faire chevaucher Pégase par un poète; mais il est vrai que Wieland, au début de son poème *Oberon* (1780), une des premières œuvres importantes du romantisme allemand, écrit ceci : « Une fois de plus, ô Muses, sellez-moi l'hippogriffe, pour que je chevauche dans le vieux pays de la Fable romanesque. » Wieland imite l'Arioste et lui emprunte l'hippogriffe, mais ce n'est pas pour le donner comme monture à l'un de ses héros : c'est pour le monter lui-même. L'hippogriffe du poète italien devint le Pégase du poète allemand. Victor Hugo ne paraît pas avoir ignoré cela quand il écrivait l'hémistiche cité plus haut pour marquer l'avènement du romantisme dans la littérature :

1. *Jahrbuch der preuss. Kunstsamml.*, 1901, p. 158.
2. Cette erreur ne figure pas dans le *Dictionnaire* concurrent de Meyer (1905).

« L'hippogriffe a relayé Pégase. » Seulement, le Pégase ainsi remplacé n'était pas celui de l'antiquité, que les poètes ne montent jamais : c'était celui de Boileau et de Le Brun.

J'ai feuilleté Boiardo ; j'ai parcouru également la traduction élégante que Lesage a publiée de son long poème en 1717 et dont la Bibliothèque Nationale possède un magnifique exemplaire relié pour Marie-Antoinette. Boiardo ne connaît ni Pégase ni hippogriffe; tout ce qu'on a écrit pour dire le contraire est erroné[1]. L'hippogriffe est bien une invention de l'Arioste qui se rattache, d'ailleurs, comme l'a montré en 1875 Pio Rajna, dans un savant volume sur les sources du *Roland furieux*[2], à celles des poètes italiens qui l'ont précédé, notamment Pucci, auteur du *Morgante maggiore*, et Boiardo, auteur de l'*Orlando innamorato*. Dans ces poèmes, les destriers jouent un rôle presque aussi important que les héros et les héroïnes; l'attention du lecteur est sans cesse appelée sur leurs prouesses. Il y a comme une progression depuis le cheval Bayard de Pulci, qui franchisssait d'un bond le détroit de Gibraltar, au cheval Rabican de Boiardo, qui vit seulement de l'air qu'il respire, et à l'hippogriffe de l'Arioste, qui est un être surnaturel et fantastique, muni d'ailes comme le Pégase de l'antiquité. La preuve que l'Arioste a eu présent à l'esprit le Pégase de la fable, c'est qu'il prête aux cavaliers de l'hippogriffe, Roger

1. Mlle Irène de Robilant a bien voulu, sur ma prière, profiter d'un loisir forcé pour lire Boiardo d'un bout à l'autre, et elle m'assure n'y avoir découvert aucun poète monté sur Pégase. Pourtant, elle a fait une constatation intéressante qui pourrait expliquer l'erreur si tenace que j'ai signalée. Dans la première strophe du livre IV, qui n'est plus de Boiardo, mais de Nicolo degli Agostini, on lit :

Non perch'io creda all' eliconeo fonte
Tuffar il griffo mio nelle sacre onde
E con rime fiorite, terse e pronte
Cingermi il capo delle aurate fronde,
Nè con Apollo al bel *Pegaso* monte
Seder con le sue Muse alte e feconde.

Comme l'a justement remarqué Mlle de Robilant, c'est par suite d'une simple faute d'impression (*Pegaso* pour *Parnasso*) qu'Apollon semble ici associé à Pégase; mais cette faute a eu la vie dure, car mon aimable correspondante l'a rencontrée dans deux éditions.

2. P. Rajna, *Le fonti dell' Orlando furioso*, Florence, 1875.

et Astolphe, des exploits analogues à ceux de Bellérophon.

Dès 1540, dans un commentaire sur l'*Orlando* (publié en 1516), Fausto da Longiano opinait que l'hippogriffe de l'Arioste n'était autre que le Pégase des anciens. Acceptant cette vue, Rajna écrit (p. 98) : *L'ippogrifo è il Pegaso degli antichi; la differenza sta tutta negli accidenti.* Il rappelle, à ce propos, les *Ipogypes* de l'*Histoire véritable* de Lucien, habitants de la Lune qui chevauchent des vautours, le *Garuda* indou et d'autres créations de la fantaisie orientale. « L'Arioste, dit-il, dans l'intention manifeste de mettre son invention en opposition avec celle de Boiardo (le cheval enchanté Rabican, fait de flamme et de vent, conquis par Renaud dans la caverne du géant vaincu), affirme que l'hippogriffe n'est pas un produit de la magie, *fattura d'incanto*, mais un produit naturel, bien que rare, de l'accouplement d'un griffon avec une jument[1] » (p. 102).

En somme, Rajna passe bien rapidement sur la différence *tutta negli accidenti* entre le type du cheval ailé, qui est celui de Pégase, et le type de l'hippogriffe. griffon à corps de cheval, non à corps de lion comme le griffon de l'antiquité.

X

Abordant la question en 1899[2], M. Blochet a nié avec raison, contre Pio Rajna, que l'hippogriffe pût être une simple transformation de Pégase et a émis l'hypothèse que l'hippogriffe dérivait de la Borak, monture prêtée par la légende à Mahomet pour monter au ciel. Le type de la Borak est iranien ; par l'entremise des taureaux ailés de Persépolis, il remonte aux taureaux ailés des palais assyro-babyloniens. Une légende raconte que Tahmuraf, roi de Perse, réduisit le démon Ahriman à lui servir de monture pendant trente ans ; M. Blochet a proposé de reconnaître Tahmuraf monté sur Ahriman dans les mystérieux

1. *Orlando*, IV, 18.
2. *Revue de l'hist. des religions*, 1899, XXXIX, p. 203 sq.

reliefs des vases d'or de Nagys Szent Miklos (comté de Torontal en Hongrie), conservés au Musée de Vienne[1]. Il a publié, d'après un manuscrit ouïgour de la Bibliothèque Nationale, une miniature représentant le Prophète monté sur la Borak, qui a l'aspect d'une gazelle à tête de femme et n'a pas d'ailes, alors que le monstre de l'aiguière hongroise est un lion ailé à tête d'homme barbu. Le mot Borak serait iranien (*bâra*, cheval ou monture en perse). D'après des textes d'auteurs orientaux rapportés par M. Blochet, les musulmans eux-mêmes voyaient dans la Borak le même être que le taureau ailé des palais achéménides ; c'était donc, à l'origine, un animal barbu, et si les miniaturistes persans ont transformé son visage en celui d'une femme, c'est parce qu'ils trouvaient cela plus gracieux. Arrivant à l'hippogriffe de l'Arioste, il écrit (p. 220) : « L'hippogriffe sur lequel Roger fut enlevé à Bradamante n'est que la dernière transformation du cheval ailé qui porta le prophète de l'Islam aux pieds du trône d'Allah ; on comprend facilement pourquoi l'Arioste ne l'a pas gardé sous cette forme. Bien qu'il en prît à son aise avec toutes les légendes, le poète ne pouvait aller jusqu'à mettre en scène un animal fantastique à tête de femme[2]. » Tout cela est bien hasardeux. J'admets volontiers que le type de la Borak peut n'avoir pas été, à l'origine, sans affinité avec celui des taureaux ailés ; mais je n'admets pas du tout la conclusion de M. Blochet sur l'origine iranienne de l'hippogriffe de l'Arioste. La monture de Mahomet, dans la miniature qu'il a publiée, n'a aucune ressemblance avec l'hippogriffe ailé ; elle n'a rien d'un cheval ni d'un griffon ; elle n'a pas d'ailes. Et puis, il faudrait pourtant nous dire comment l'Arioste aurait connu une image de la Borak, puisque les représentations de cette monture sont extrêmement rares, au point que M. Blochet lui-même n'en a pu citer qu'une seule.

Un texte arabe curieux, que M. Blochet n'a pas connu, rap-

1. *Rev. hist. rel.*, 1899, p. 206-7.
2. *Ibid.*, p. 208.

proche la Borak non pas du griffon, mais du Pégase classique. Il se trouve dans la *Grande Introduction* d'Abou Mashar, astrologue du IXe siècle, dont une partie a été publiée et traduite par Dyroff dans la *Sphära* de Boll (1903, p. 482 sq.). On lit dans la description du signe des Poissons (p. 535) : « Les Poissons sont un signe aqueux. Dans leur premier décan s'élève la moitié antérieure d'un cheval pourvu de deux ailes ; on l'appelle en grec Pegasos ; Teukros le nomme al-Buraq. » Teukros, dit le Babylonien, était l'auteur d'un ouvrage sur le Zodiaque qui est mentionné pour la première fois par le philosophe néo-platonicien Porphyre ; il paraît avoir vécu au Ier siècle de notre ère[1]. Bien entendu, ce n'est pas dans ce livre de Teukros, mais dans un remaniement persan portant son nom qu'Abou Mashar a trouvé l'assimilation de Pégase à la monture ailée de Mahomet.

XI

Si Boiardo n'a pas inventé l'hippogriffe, on peut dire qu'il a comme préparé la création de cet être fantastique en montrant un griffon qui emporte un cheval dans les airs. De part et d'autre de l'ouverture de la caverne du géant était enchaîné un griffon. Blessé par Renaud, le géant délivre les griffons qui s'élèvent dans les airs ; l'un deux saisit le cheval de Renaud et disparaît avec lui ; l'autre est mis hors de combat. Pour remplacer son coursier enlevé par le griffon, Renaud s'empare du cheval-fée Rabican, qui était enfermé dans la caverne et qui devait être monté seulement par le vainqueur du géant. On voit que Boiardo n'ignorait par l'inimitié farouche du griffon pour le cheval, dont de nombreux textes et monuments de l'antiquité portent témoignage ; les poètes anciens auraient aussi peu songé à un hippogriffe qu'à un mouton-loup.

Cette difficulté n'a pas arrêté l'Arioste ; il a spécifié que son hippogriffe était né de l'accouplement d'un griffon et d'une

1. Boll, *Sphära*, p. 8.

jument, phénomène assurément très rare, mais non sans exemple, qui se produit, dit-il, dans les monts Riphées, pays des griffons, c'est à-dire chez les Hyperboréens (*Orlando*, IV, 18) :

Non è finto il destrier, ma naturale,
Ch' una giumenta generò d'un grifo;
Simile al padre avea la piuma e l'ale...
In tutte l'altre membra parea quale
Era la madre, e chiamasi Ippogrifo;
Che nei monti Ripei vengon, ma rari,
Molto di là dagli aggiacchiati mari.

Mais comment est venue à l'Arioste l'idée de cet accouplement bizarre? Je réponds : par un vers de Virgile qui range cela parmi les choses paradoxales, parmi celles auquelles il faut pourtant s'attendre, puisque tout arrive. Dans la 8e Eglogue (v. 27), Damon, amant désespéré de l'infidèle Nysa, qui s'est engagée à Mopsus, exhale ainsi sa douleur :

Mopso Nysa datur ; quid non speremus, amantes?
Jungentur jam grypes equis, *aevoque sequenti*
Cum canibus timidi venient ad pocula damæ.

En d'autres termes : puisque Nysa m'abandonne pour Mopsus, les amants doivent croire désormais que rien n'est impossible : *on verra bientôt les griffons s'accoupler avec les chevaux*[1] et, à l'âge suivant, les daims timides venir se désaltérer avec les chiens. — Arioste n'a fait que réaliser la prédiction du berger virgilien et en tirer toutes les conséquences. Il ne l'a pas fait sérieusement, mais, comme toujours, en manière de jeu; il n'a jamais cru à l'existence des hippogriffes; il s'est diverti en s'autorisant d'un texte qui devait être familier à ses lecteurs. Comme l'hippogriffe, et pour cause, n'avait pas d'histoire, il a emprunté une partie de celle de Pégase pour faire un sort à son

1. Cf. Aristoph., *Pax* 1076 : πρὶν κεν λύκος οἶν ὑμεναιοῖ; Hor., *Ars Poet.*, 13 : *Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.* Il ne peut être question ici de l'attelage d'un cheval et d'un griffon, comme dans Virg., *Bucol.*, III, 91 (voir Conington, *ad Bucol.*, VIII, 27.)

coursier fabuleux. La solution que je propose est bien simple ; mais je ne crois pas qu'elle puisse être contestée.

Pour expliquer l'image de Pégase chevauché par les poètes, j'aurai recours non plus à Virgile, mais à Catulle. Le poète cherche en vain son ami Camerius (LV) ; il a couru sans le rencontrer les places, les tavernes et les temples ; il a interrogé sans plus de succès les filles, qui se sont moquées de lui. Même s'il avait le corps de bronze du géant Talos, *s'il était porté par le vol de Pégase*, s'il était aussi rapide à la course que l'athlète Ladas, s'il avait les talonnières de Persée ou les chevaux de Rhésus, il ne pourrait que tomber de fatigue en cherchant son introuvable ami. Je cite les deux vers essentiels à mon argument :

Non si Pegaseo ferar volatu,
Non Ladas si ego pennipesve Perseus.

Voilà donc, exemple unique dans l'antiquité, un poète, Catulle, qui se voit un instant, en imagination, le cavalier de Pégase, porté par le coursier ailé à travers les airs. L'œuvre de Catulle, publiée pour la première fois en 1472, puis treize fois au moins jusqu'à la fin du XVe siècle, était très lue, mais difficilement comprise, comme encore aujourd'hui, d'ailleurs, le texte nous étant parvenu en mauvais état. Ne suffisait-il pas qu'un poète, écrivant en latin ou dans une langue romane, s'emparât de ces trois mots *Pegaseo ferar volatu*, pour donner naissance à la conception qui a fait une si étonnante fortune et dont notre langue, à défaut de notre poésie, n'est pas encore libérée? Je ne crois guère me tromper en supposant que le premier exemple de Pégase chevauché par un poète se trouvera un jour dans la littérature latine de la fin du XVe au milieu du XVIe siècle, littérature extrêmement abondante et variée, mais que personne ne lit plus.

XII

En résumé, j'ai voulu montrer que le Pégase rétif de Boileau et l'hippogriffe de l'Arioste doivent probablement leur existence à un hémistiche de Virgile et à un vers de Catulle : *Jungentur jam gryphes equis* — *Non si Pegaseo ferar volatu*. Je ne me dissimule pas que la partie historique de mon mémoire est très défectueuse, qu'elle ne repose pas sur les dépouillements exacts et complets qui sont de mise (et relativement faciles) quand on aborde des sujets plus anciens où les *Thesaurus*, Ducange et des centaines d'index nous prêtent leur secours. Rien de pareil, hélas! pour la littérature des quatre derniers siècles; presque toujours on marche à tâtons dans la forêt vierge. Je ne connais qu'un seul index suffisant, sinon complet, des œuvres d'un de nos poètes qu'on lit encore, et ce n'est que le premier des poètes de second ordre, Voltaire. Les *lexiques* de Malherbe, de Corneille de Racine qu'on a publiés sont très utiles pour la grammaire historique. mais ce ne sont pas des index. Il n'y a rien encore, que je sache, pour Hugo, Lamartine, Musset. Vigny. Béranger. Casimir Delavigne, Leconte de Lisle et tant d'autres disparus qui eurent leur heure de célébrité ; rien pour Ronsard et la Pléiade, qui sont pourtant, pour le XXe siécle, de véritables anciens. Les années passent, et la vraie philologie s'arrête toujours au seuil de la Renaissance, comme si nous étions encore en 1663 lorsque naquit la Petite Académie, mère de la nôtre, ou en 1701, date de la création de l'*Académie des inscriptions et médailles* !

Oserais-je en conclure que notre Académie devrait étendre sa sollicitude à cette *selva oscura* de la littérature lisible, où plusieurs des siens, notamment Littré. Adolphe Régnier et Boislisle, ont déjà tracé quelques routes royales? Leur œuvre ne peut être poursuivie que sous les auspices d'une section de l'Institut où la philologie, avec sa passion de tout préciser, reste en honneur.

Salomon Reinach

AMPELIANA

La fin du VIII[e] chapitre d'Ampelius, loin d'être, comme on l'a dit, un tissu de « contes en l'air[1] » est un document de premier ordre pour l'histoire de l'art. J'ai eu l'occasion de le démontrer, ici même, par un exemple[2]. Après le passage relatif au Colosse de Rhodes, je voudrais étudier les lignes qui concernent l'Artémision d'Ephèse, le Mausolée, et la statue du Nil qui s'élevait en Egypte à l'époque alexandrine[3]. Elles ne sont pas moins instructives, malgré les altérations assez graves qui les obscurcissent : « une faute par mot », dit Saumaise, tout comme dans le reste.

Et d'abord, il n'y a aucune raison *a priori* d'écarter ces paragraphes comme une misérable interpolation[4]. Le chapitre des *miracula* est constitué en majeure partie par une *periegesis*[5] à travers les curiosités du monde grec; il s'achève naturellement par la liste des sept merveilles de l'univers. En tête de la liste, suivant la tradition[6], vient le temple d'Artémis à Ephèse.

1. Van Gelder, *Gesch. d. alt. Rhod.*, Haag, 1900, p. 388; Rohden, *De mundi miraculis quaestiones selectae*, Bonn, 1875, p. 12 : *numeri... corruptissimi inque maius aucti* : p. 13 ; *haec particula ineptiis scatet;* Zink, *Eos*, II, 1865, p. 319 s. (tout le chapitre ne serait qu'une inintelligente compilation ; l'exagération des chiffres donnés serait stupéfiante; l'auteur n'aurait rien vu de ce dont il parle) ; les différentes éditions de l'*Histoire de la littérature latine* de Teuffel avant la dernière (1913). Cf. Blümner, *Technologie*, IV, p. 195, n. 5.

2. *Rev. archéol.*, V[e] série, t. IX, p. 70 s. (*Le Colosse de Rhodes*).

3. Ampelii *Liber memorialis*, éd. Wölfflin, 1879, p. 9, § 18 (cf. § 12); § 24.

4. C'est le parti que prend Rhoden (*op. cit.*, p. 13 s.), en exceptant toutefois la statue rhodienne du soleil, qui n'aurait rien à voir avec le Colosse, un Jupiter chypriote de Phidias, et la statue du Nil. — Voir aussi *supra*, n. 1.

5. Cf. Rohden, *op. cit.*, p. 7 et s.

6. Cf. la liste varronienne des 7 merveilles, *ap.* Hygin., *fab.* CCXXIII ; Vib. Seq., *de fluminibus*, etc., ed. Bursian, p. 20; Cassiod., *Var.*, I, 7, 15.

Bien qu'il se trouve décrit plus haut, il n'est point mentionné ici par hasard, et il sert tout au moins à justifier le nombre traditionnel de 7. A l'autre bout, au lieu du Phare d'Alexandrie, qui n'était certainement plus un monument unique au temps d'Ampélius, ou du Zeus de Phidias omis chemin faisant pour des raisons déjà dites[1], l'auteur a placé une statue merveilleuse du Nil. Dans l'entre-deux nous trouvons, à l'endroit où est attendu le Mausolée, un « sépulcre » mystérieux, puis le Colosse de Rhodes, le palais de Cyrus[2] à Ecbatane, les murs de Babylone et les Pyramides. La plupart de ces *miracula* sont décrits avec quelque détail. Puisque l'ensemble de cette liste ne présente rien d'anormal, essayons d'en comprendre le contenu.

I

L'Artémision d'abord.

Voici ce qu'en dit Ampelius, en deux passages distincts, que je donne d'après le texte du manuscrit copié par Saumaise[3] :

§ 12. *Est sidi dianae fanum nobilissimum maximum pulcerrimumque orbis terrarum. Introitu dextra sinistra postes marmorei monolithi longi cubitis viginti qua super templum ascensu sunt centum quadraginta milia.*

§ 18. *Aedis Dianae Epheso, quam constituit Amazon...*

Une première remarque s'impose On ne voit pas pourquoi l'auteur, s'il avait l'intention de décrire, ou seulement de mentionner le temple dans la liste des 7 merveilles, aurait anticipé[4] dans la *periegesis*, au point de n'avoir plus rien à dire

1. *Rev. arch.*, *l. l.* et p. 71, n. 1.

2. Cap. VIII, 21. Le nom de la ville manque; il aura pu embarrasser un scribe; réécrit en marge avec une orthographe approximative, il se sera ensuite glissé quelques mots avant sa vraie place sous la forme *etlata*, que j'ai déclarée suspecte dans l'article précité. On notera qu'Ampelius ne signale pas le revêtement d'or et d'argent des colonnes des portiques et des péristyles au palais d'Ecbatane : il manquait depuis Alexandre (Polybe, X, 27, 9).

3. Voir ed. Wölfflin, 1879, texte, p. 8 s.; apparat critique, p. V et VI.

4. Sa formule n'est pas équivoque : *fanum... maximum pulcerrimumque orbis terrarum.*

à la fin du chapitre. D'ailleurs, le deuxième passage sert évidemment d'introduction à l'autre. Il suffit de les lire dans l'ordre § 18, § 12, pour s'apercevoir qu'ils s'ajustent assez bien :

« A Ephèse le temple d'Artémis, que fonda une Amazone... C'est, en l'honneur d'Artémis (*Sidi Dianae*)... le sanctuaire le plus fameux, le plus vaste et le plus beau de l'univers. A l'entrée, à droite et à gauche, sont des pieds-droits monolithes en marbre, hauts de 20 (?) coudées ;... sur le temple... il y a cent quarante (*milia*)... ».

Avant d'examiner ces renseignements, je crois pouvoir affirmer que lus dans cet ordre, ils forment un tout, mais à condition que l'énigme *sidi* soit résolue.

La correction admise *Epheso* (Saumaise) ou *Ephesi* (Wölfflin) ne soutient pas l'examen. *Sidi* nous cache un adjectif ou un nom se rapportant à *Dianae*. On peut songer : 1° à *Scythidi*, car le sanctuaire fut fondé, d'après la tradition, par les Amazones, guerrières de Scythie[1]; le copiste d'Ampelius simplifie précisément *Scythia* en *Scya*[2], écrit souvent *i* pour *y* ; enfin la lecture *si* pour *sci* n'arrêterait nul paléographe; — 2° à *Persidi* (= *psidi*), puisque le nom des prêtres d'Artémis[3] et le caractère orgiastique de son culte laissent entrevoir l'origine persique de cette divinité[4]; — 3° à *Isidi* (= ⟨i⟩ sidi). Les deux premières restitutions supposent des épithètes rares en prose et des simplifications paléographiques un peu trop nombreuses. La troisième est préférable à coup sûr, puisqu'elle implique seulement la chute d'un *i* après un *t* (*est isidi*)[5] et offre d'ailleurs une épithète acceptable d'Artémis-Panthée. Isis, en effet, depuis

1. Callim., *Hymn. in Dian. sub fin.* ; Pausanias, VII, 2, 4 ; Dion. Perieg., 828 ss. ; Pomp. Mela, *de situ orbis*, I, 17 ; Ampelius, c. VIII, § 18, etc. Voir enfin S. Reinach, *Manuel de Philologie*, 2e éd., I, p. 372, l'origine scythique attribuée au mot *Artémis* par Donaldson.

2. VI, 8 (cf. ed. Wölfflin, *appar. crit.*, p. V, *init.*).

3. Strab. XIV, 641, μεγαβυζοι ; cf. Pline, XXXV, 93 ; 132.

4. Cf. Saglio, art. *Diana*, p. 153.

5. Cf. Properce, IV, 5, 34 : les manuscrits portent *sideris* pour *Isidis*.

les Ptolémées était associée étroitement à Cybèle[1]; or la grande mère était apparentée, sans doute depuis les origines, à l'Artémis éphésienne[2]. Celle-ci était représentée dans une sorte de gaine égyptienne; Isis le fut, semble t-il, aussi[3]. Toutes deux finalement symbolisaient la nature féconde et nourricière et portaient des « rangées continues de mamelles serrées[4] » On voit même sur quelques monnaies impériales, Artémis d'Ephèse tenant la place d'Isis à côté de Sérapis[5]. — Je pense donc qu'au temps d'Ampelius elle s'appelait *Isis-Artemis.*

Pourquoi les deux passages ont-ils été séparés? Évidemment le passage descriptif fut omis par un copiste après l introduction; rétabli en marge par un correcteur ou par un lecteur, il fut transcrit par le copiste suivant, non à sa place primitive, mais à un endroit vraisemblable de la *periegesis,* entre les curiosités d'Ilion et celles de Samos. Il reste à expliquer l'omission elle-même : l'étude du passage qui concerne le Mausolée nous en fournira plus loin l'occasion et le moyen.



Que valent les renseignements d'Ampelius? Laissons de côté l'allusion aux Amazones fondatrices, aux dimensions colossales et à la beauté du temple : ce n'est là pour nous rien de nouveau. Il est question ensuite de l' « entrée ».

1. Graillot, *Culte de Cybèle,* p. 146, 189, 196, 199, 201, 247 (et *pl.* VI), 390, 391, 424, 431, 441, n. 5, 444.
2. Graillot, *op. cit.*, p. 365, n. 7; cf. Saglio, art. *Diana*, p. 149.
3. Chabouillet, *Catal. cam. Bibl. Imp.*, p. 297, n. 2209. Cf. Roscher, *Lexikon d. griech. u. röm. Mythol.*, art. *Isis*, p. 473 (avec un ?)
4. Macrobe, *Saturn.* I, 20, *fin.* : *Isis cuncta religione celebratur, quae est vel terra vel natura rerum subiacens soli. Hinc est quod continuatis uberibus corpus deae omne densetur, quia vel terrae vel rerum naturae altu nutritur universitas.* On connaît d'ailleurs Demeter-Isis : voir sur une monnaie d'argent de la province d'Asie à l'effigie d'Hadrien, les attributs de Demeter (*Dict. ant.*, art. *Ceres*, p. 1072, fig. 1314).
5. Isis et Serapis : Roscher, *op. cit.*, art. *Sarapis*, p. 375 s.; cf. Macrobe, *Saturn.*, I, 20, *fin.* : *Apparet Serapis et Solis unam esse et individuam naturam. Isis... est... terra... subiacens soli, etc.* — Artémis éphésienne et Serapis : Millin, *Gal. mythol.*, *Rec. de monum.*, I, tab. XXX, fig. 111 (médaillon de Gordien le Pieux); Roscher, *op. cit.*, p. 376.

Or la porte elle-même n'est pas signalée. Elle était cependant fort belle. Ce même Trajan qu'Ampelius nomme plusieurs fois[1] l'y avait fait placer après ses victoires sur les Scythes. Elle était ornée de bas-reliefs représentant dans la partie supérieure Jupiter tenant la foudre, Neptune armé du trident, Apollon avec son arc et ses flèches, et dans la partie inférieure les Géants lançant contre les dieux des quartiers de roc[2]. Les Goths durent la respecter lorsqu'ils pillèrent et incendièrent le temple en 262[3] : car à partir de Constantin elle servit à fermer le Palais du Sénat à Byzance[4]. Au temps d'Ampelius elle devait avoir déjà quitté l'Artemision. Du moins il restait « à droite et à gauche les pieds-droits monolithes en marbre hauts de vingt coudées (= 8m,880) ». Indication précieuse, et tout à fait admissible, le chiffre excepté. Celui-ci est notablement au-dessous des proportions exigées par Vitruve[5] pour l'ordre ionique ; de plus, il ne cadre pas avec les dimensions de la porte, telles que Wood a pu les déterminer sur le terrain : c'est 35 pieds anglais environ (10m, 535) qu'elle mesurait, en hauteur, dans le temple construit par Chersiphron[6]. Dans le nouveau, elle devait avoir à peu près la même élévation ; le diamètre des colonnes n'était-il pas sensiblement le même

1. XLVII, titre et fin ; c. XXIII, fin.

2. Petrus Gyllius, *De top. Const.*, lib. III, c. 4, *ap.* Banduri, *Imp. Orient.*, t. I, p. 396. Belle occasion pour Ampelius, s'il vécut sous Trajan (Zink, *Eos*, II, 1866, p. 327) ou sous Hadrien et Antonin (Wölfflin, *De L. Ampelii libro memoriali quaest. crit. et hist.*, Gotting., 1854, p. 49), de magnifier une fois de plus le souverain qu'il semble admirer ; mais il vivait bien après, car la porte n'était plus là ; le Zeus de Phidias (c. VIII, 8), et peut-être la Samienne (13), étaient de même à Byzance (cf. Georg. Cedren. in *Corp. script. hist. byz.*, I, p, 564). C'est Théodose qu'Ampelius me paraît louer lorsqu'il vante Trajan. L'empereur n'a pas encore aboli l'initiation des athlètes à Olympie (§ 8). Mais nous serions avant l'année 397, car à cette date l'ancien proconsul d'Afrique est mort (Symm., *Ep.* V, 54 ; 66).

3. Treb. Poll., *Gallien.*, c. VI ; Jornandes, *de Getarum rebus gestis*, XX.

4. Petrus Gyllius, *l. l.* ; Guhl, *Ephesiaca* p. 175 (les portes qui ornèrent le temple à différentes époques). Cf. Cedrenus, in *Corp. script byz.*, I, p. 565.

5. Vitruve, trad. Cl. Perrault, réduite en abrégé, Amsterdam, 1691, p. 167 et 165.

6. Wood, *Discov. at Ephesus*, 1877, p. 264.

aussi? Le chiffre donné par Ampelius est donc erroné.

Or il est suivi par cette phrase inintelligible : *Qua super templum ascensu*. *Qua* me paraît un vestige des coudées complémentaires : *qua⟨tuor⟩*[1]. Les *viginti quatuor cubita*, c'est-à-dire 36 pieds romains, nous donnent précisément 10^{m},566. C'est à ce niveau que Chersiphron, — aidé, dit Pline, par la déesse elle-même — avait soulevé le linteau colossal pour le placer sur les pieds droits (*Nat. Hist.* XXXVI, 97).

Reste un rébus : *Super templum ascensu sunt centum quadriginta milia*. Or la date que j'assignerais volontiers au *liber memorialis* (règne de Théodose)[2] éclaire les premiers mots. Ampelius ne pouvait décrire que le temple brûlé par les Goths, ou plutôt le squelette de ce temple. Je lis : *super templum a⟨c⟩censū* (= *accensum*) *sunt centum quadraginta milia* : « sur l'emplacement du temple incendié, on voit cent quarante *milia*[3] ».

***

Que sont ces milia? *A priori*, les colonnes. 140 est précisément le chiffre auquel Wood et Murray ont abouti dans leur restauration : 100 pour la périphérie; 20 pour la cella, le vestibule et l'opisthodome; et 20 par-dessus[4]. Il n'est pas contradictoire avec les indications de Pline : *columnae CXXVII a singulis regibus factae, LX pedum altitudine*[5] : « les colonnes

1. Quelqu'un des manuscrits antérieurs devait porter *quatf* ou *qu^{or}*, qui rappelle le sigle de *qua*. Ces abréviations, de date assez récente, sont suggérées par tel passage où *ceravit* (= c'avit) me paraît mis pour *creavit* (§ 5), *Sicyone*... (*in aede Apollinis*) *calculus quem Minerva sortita est* (*cum*) *creavit urnam* (ms. *una*).

2. Cf. *Rev. archéol.*, *l. l.*, p. 71, n. 1.

3. Même si l'on attribuait à Ampelius une date antérieure au passage des Goths, le texte ainsi établi subsisterait, mais il voudrait dire : « Par-dessus le temple brûlé (par Hérostrate) s'élèvent 140 *milia*. » On sait que Wood a constaté cette superposition.

4. Wood, *op. ci.*, section longitudinale ; Murray, plan in *Encyclop. Brit.*, 9th ed., *Suppl.* vol. I, 1902, *s. v. Architecture*, p. 607.

5. Pline, XXXVI, 95.

(de la périphérie) ont 60 coudées de haut; elles sont au nombre de 100; 27 furent faites chacune par les soins d'un roi. » Il suffit de mettre une virgule après *columnae C*. Ainsi disparaît ce total impair de 127, qui était déconcertant.

Le terme *milia* a désespéré les éditeurs d'Ampelius. Le seul mot qu'il puisse nous cacher est ou μίλια ou l'ancienne abréviation *mil.* (= *miliaria*)[1] qu'un copiste aura mal développée. Les deux lectures offrent d'ailleurs le même sens : «milliaires »[2]. Ce terme doit avoir ici une valeur technique et désigner des colonnes dont l'aspect rappelait les *lapides miliarii*, ou le milliaire d'or, c'est-à-dire le milliaire par excellence. Cet emploi n'est pas isolé. On sait que les Romains appelaient ainsi des chaudières et des éléments de pressoirs à olives, de forme, a-t-on dit, cylindrique[3]. Il y a plus. Un bassin qui donna son nom à un *vicus* de Rome dans la XIII[e] région contenait, semble-t-il, une colonne qui ressemblait à un milliaire : *lacus milliari*[4]. Un certain C. Faberius, aux environs de Lanuvium, offrit un jour à Junon un énigmatique *mil(iarium)*, qui me paraît n'avoir pas été autre chose[5].

Mais quelle sorte de colonnes portait ce nom? On peut

1. Cf. Orelli-Henzen, 6134 a (*C.I.L.*, XIV, 2252).
2. Van Herwerden, *Lexic. suppl. et dial.*, s. v. μίλιον.
3. Saglio, art. *miliarium*, fin; Blümner, *Technol. und Terminol. der Gewerbe*..., 1912, t. I, p. 341 et n. 3.
4. *Not. reg.* XIII. Cf. Jordan, *Top. der Stadt Rom*, II, p. 60.
5. Orelli-Henzen, *l. l.* (= *C.I.L.*, XIV, 2252) : C. FABERIVS · MIL · ET · SEDILIA · IVNONI · DAT. La pierre où furent lus ces mots était trop loin de la voie Appienne pour qu'on puisse songer à y voir la mention d'une borne milliaire, et l'attribution *Junoni* éloigne aussi cette conjecture (cf. Canina, in *Ann. Inst. arch.*, 1854, p. 104). L'explication de Th. Mommsen (*C.I.L.*, *l. l.*) — sièges placés autour d'une borne milliaire en l'honneur de Junon? — est donc peu vraisemblable. La correction de Canina, *men(sa)* pour *mil.* est inadmissible, les lettres, au témoignage de P. Rosa, ayant été transcrites avec soin (Canina, *ibid. in nota*). D'autre part, le lieu de la trouvaille était occupé par le monastère de Galloro, lequel se trouvait, semble-t-il, sur le territoire de Junon Lanuvienne (Canina, *ibid.*; Ov., *Fast.*, VI, 59). On pense donc naturellement à une colonne offerte à *Sospita*.

écarter tout de suite la colonne cylindrique : il n'y avait rien de tel dans l'Artemision [1].

Beaucoup de milliaires, comme le milliaire d'or du Forum, reposaient sur une forte base carrée [2]. Plusieurs des colonnes du temple d'Ephèse s'appuyaient peut-être sur d'énormes blocs quadrangulaires sculptés [3]. Cette analogie n'est point négligeable et pourrait, dans une certaine mesure, justifier la place que Murray assigne à ces blocs. Mais ils étaient peu nombreux, semble-t-il, et il y avait 140 « miliaria » !

D'autre part, 36 des colonnes d'Éphèse portaient des reliefs au bas de leur fût [4]. Ainsi, d'après quelques archéologues, le milliaire d'or avait une base circulaire ornée de palmettes [5]. Mais ce trait commun ne suffit pas davantage à expliquer l'identité du nom.

Une autre hypothèse me paraît s'imposer. Le milliaire du Forum, érigé par Auguste, était revêtu de bronze doré [6] ; le μίλιον de Constantinople était recouvert d'un réseau d'or [7]. Le premier, ou milliaire par excellence, est défini expressément par Plutarque « une colonne dorée » [8]. En architecture, *miliarium* doit donc désigner des colonnes dorées ou plaquées d'or,

1. V. la « diminution » *ap.* Pline, XXVI, 179, *placuit... ut septimae partes detraherentur summarum* (*columnarum*) *crassitudine*. Cf. Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art.*, VII, 614 ; Collignon, *Hist. sculpt. gr.*, II, p. 388, fig. 205.
2. Cagnat, *Lexique des ant. Rom.*, et Homo, *Lex. de topogr. Rom.*, *s. v.* *miliarium*.
3. Brit. mus. : *A guide to the depart. of Gr. and Rom. antiq.*, 1912, p. 85 et fig. 41, p. 83 ; Collignon, *op. cit.*, p. 390 s., Pontremoli et Haussoullier, *Didymes*, p. 131. L'hypothèse de Murray est combattue par Lethaby, in *Journal of the Royal Institute of British architects*, febr. 1915 (cf. *Journ. of hell. stud.*, XXXIV, 1914, p. 80 ; XXXIII, 1913, p. 92) : les piédestaux quatrangulaires sculptés auraient soutenu des *antae* (appelés *columnae quadrae* par Nonnius Marcellus) sur la face occidentale du temple.
4. Pline, XXXVI, 95 (*columnae*) *XXXVI caelatae* ; Perrot-Chipiez, VII, p. 613, pl. X, A et B ; VIII, p. 322 ; Collignon, *op. cit.*, II, p. 388 s., fig. 203 ; S. Reinach, *Rép. de rel.*, I, p. 139 s.
5. Thédenat, *Forum Romain*, p. 230.
6. Thédenat, *ibid.* ; Huelsen, *Forum Romain*, trad. Carcopino, p. 79 ; Homo, *op. cit.*, *l. l.*
7. Clarac, *Musée de sculpture*, vol. III, p. CLV.
8. Plut., *Vit. Galb.*, 24, χρυσοῦς κίων.

comme celles qui s'élevaient en Orient dans les palais des rois[1] et dans la tente d'Alexandre le Grand, ou plus tard à Sainte-Sophie[2], à Rome peut-être dans le temple d'Apollon Palatin (*aurea porticus*[3]).

Nous apprendrons sans doute quelque jour si le mystérieux *porticus miliarensis* dressé sur l'Esquilin par Aurélien[4] et les *porticus miliariae triplices* de la *domus aurea*[5] étaient aussi des « portiques dorés ». En attendant, nous savons qu'à Byzance l'élégant monument dit « le milliaire », — du nom de la borne dorée (?), — comprenait non seulement des statues, mais « des arcades riches d'architectures, des colonnes et des bas-reliefs en bronze doré, qui représentaient des faits historiques »[6]. Et sans descendre jusqu'à ces bas temps, n'était-ce pas une colonne statuaire, dorée ou plaquée d'or, que C. Faberius offrit à *Iuno Sospita*[7], amie de ces riches

1. En Colchide : Pline, XXXIII, 52, *argenteae trabes et columnae* (cf. Apul. *Met.*, V, 1, *laquearia... subeunt aureae columnae*) ; — dans l'Inde : Q. Curt., VIII, 32, 26, *regia auratas columnas habet* ; *totas eas vitis auro caelata percurrit*. Cf. *Vulg.*, *Exod.*, XXVI, 32, *columnas de lignis setim quae deauratae erunt et habebunt capita aurea, sed bases argenteas* (tabernacle de Moïse) ; *Ecclesiasticus*, XXVI, 23, *columnae aureae super bases argenteas*, etc. Cf. au palais d'Ecbatane, *ap.* Pol., X, 27, 9.

2. Müntz, *La Tapisserie*, p. 36 : tente d'Alexandre ; Paulus Silentiarius, in *Corp. script. hist. byz.*, p. 32, v. 655 s.

3. Properce, II, 31, 1 (IV, 1, 5, *aurea templa*) ; cf. Ov., *Fast.*, I, 223 s. Voir la splendeur si coûteuse du temple d'Apollon Palatin *ap.* Josèphe, *De bell. iudaico*, II, 6, 1 : *Ant. iud.*, XVII, 16, 1 ; Testament d'Auguste : ἀναθήματα χρυσᾶ ἐν τῷ ναῷ τοῦ Ἀπόλλωνος ἀνέθηκα (cf. l'inscription que porte une des colonnes du 1er Artemision : βασιλεὺς Κροῖσος ἀνέθηκεν. V. *infra*). Dans Apulée, *Met.*, V, 1, l'*aurea porticus* (exactement *porticus fulgurat*) est défini expressément par les *aureae columnae*. Cf. au grand cirque en 321 : *sublimes porticus et rutilantes auro columnae* (Nazar., *Panegyr.*, c. XXXV).

4. Vopiscus, *Aurel.*, 49.

5. Suet., *Ner.*, 31. Ces portiques superposés témoigneraient, d'après Suétone, surtout de la *laxitas* du palais néronien. Cependant, le rapprochement avec *domus aurea* autoriserait notre hypothèse. Cf. Apul., *Met.*, *domus aurea*, V, 8 = *columnae aureae*, V, 1 ; Suét., *ibid.*, *cuncta auro lita*. De même à l'amphithéâtre de Néron : *illita porticus auro radiat* (Calpurnius, *Egl.*, VII, 47).

6. Clarac, vol. III, p. CLVI.

7. Cf. Quintilien, *Inst. or.*, V, 11, 42 : *In contione contra Catilinam... (Cicero) signum Iovis columnae impositum populo ostendit*. — *Dat* est le terme qui même en ce cas marquait l'offrande : Lampride, *Heliog.*, XXIV, 7 : *Constituerat et*

présents[1], sous le nom de *miliarium*[2]? A Crotone, Junon Lacinienne possédait bien une colonne d'or massif[3] dont Annibal fit une colonne statuaire[4]. Enfin, à Rome, celle qui appelée *miliarium* ornait, semble-t-il, un *lacus* de la XIII[e] région, put bien être nommée d'après le milliaire du Forum et partant être dorée aussi.

Le texte d'Ampelius, *CXL milia*, suggère un rapprochement sémantique qui confirmerait notre interprétation. Les Latins appelaient *milium* un « sable d'or » qui servait, en architecture, à orner de filets étincelants les joints du marbre poli[5]. Le même mot évoquait pour eux les sommes d'or les plus considérables[6], comme celles que coûtaient précisément les colonnes d'or[7]; et peut-être désignait-il parfois ces colonnes elles-mêmes à l'égal du terme grec μίλιον[8]. Enfin, on donnait le nom de *miliarium* à des vases de cuivre qui rappelaient les colonnes élancées du même nom[9]. Ainsi, le mot *miliarium* ou

columnam... dare ingentem..., ita ut et in summo Heliogabalum collocaret; Orelli-Henzen, *l. l.*, *C. Faberius miliarium... Iunoni dat.*

1. Tite-Live, XXI, 62, 8. Cf. *C.I.L.*, XIV, 2088, Hadrien offre à la déesse en 136 une statue en métal précieux.

2. Orelli-Henzen, *l. l.* = *C.I.L.*, *l. l.* Quant aux *sedilia* offerts en même temps, c'étaient soit des sièges servant à quelque banquet sacré (cf. Virg., *Aen.*, VIII, 176; Canina, *l. l.*), soit peut-être (?) des bancs destinés à un bois sacré comme celui de *Juno Sospita* (Tite-Live, VIII, 14) et rappelant les *sedilia* attribués aux nymphes par les poètes (Virg., *Georg.*, IV, 349; *Aen.*, I, 167; Ov., *Met.*, V, 317).

3. Tite-Live, XXIV, 3, 6.

4. Cicéron, *De divinatione*, I, 48.

5. Pline, XXXVI, 98, XXXIII, 23; XXXVII, 188.

6. Festus, *De verb. signif.*, *s. v.* : *milium quidam putant cepisse nomen a maxima nummorum summa, quae est mille, quod alii graecae stirpis judicant esse.*

7. Tite-Live, *l. l.* : *sacrum deae* (= *Laciniae Iunoni*) *pecus : magni... fructus ex eo pecore capti; columna... inde aurea solida facta.*

8. Clarac, *l. l.*; Festus, *l. l.* — *Mil.*, dans l'inscription précitée devrait alors s'interpréter *milium*.

9. Palladius, *r. r.*, V, 8 : *Vas aeneum miliario simile, id est altum et angustum vespere inter alvearia collocemus, et in fundo eius ponamus lumen accensum. Illuc papiliones convenient et circa lumen volitabunt et angustia vasculi ab igne proximo interire cogentur.* Cet appareil évoque des colonnes au fruit assez marqué.

peut-être *milium*, par une de ces coïncidences qui étaient fréquentes dans la terminologie technique des Latins [1], aura rejoint le terme populaire *miliarium* (pierre milliaire) et reproduit ou consolidé l'une de ses acceptions : « colonne d'or ».

Il y avait donc à Éphèse des colonnades entières de *miliaria* ou *milia* !

Un tel faste convenait à la magnificence orientale [2] de ce temple, « le plus beau de l'univers » [3], dont les anciens, au temps de saint Paul, achetaient des reproductions en argent [4], et que les rhéteurs comparaient au palais divin de l'Olympe, πολύχρυσος Ὄλυμπος [5] ; à la splendeur des images d'Artémis éphésienne [6] et des innombrables offrandes en métal précieux que recevait la déesse [7] ; à la richesse du « trésor » qu'encadraient probablement les colonnes du pronaos [8] ; au lustre éclatant de la porte sculptée dont Trajan fit présent à l'édifice (Banduri, *l. l.*) et des fameux plafonds de cèdre ; à l'opulence fabuleuse des

1. Cf. O. Keller, *Zur lat. Volksetymologie*, 1891, p. 88 ss.
2. Tite-Live, I, 45, *fanum id communiter a civitatibus Asiae factum*; Pline, XXXVI, 14, *Graecae magnificentiae vera admiratio... factum* (*templum*) *a tota Asia*; XVI, 213, *tota Asia extruente*; cf. Iornandes, *Hist. Goth.*, VII (*Amazones*) *Ephesi templum Dianae... effusis opibus... condiderunt.*
3. Ampelius, VIII, 12 ; Hygin., *fab.*, CCXXIV.
4. *Act.*, XIX, 24.
5. Philon de Byzance, ed. Didot, *Sept. spect.*, 6 ; Aristophane, *Nub.*, v. 598 : ἥ τ' Ἐφέσου μάκαιρα πάγχρυσον ἔχεις | οἶκον. Cf. sur l'Olympe : Pindare, *Nem.*, X, 88 ; *Isthm.*, III, 78 ; Bacchylide, X, 4.
6. Wood, *Ephesus, Inscr. from the great theatre*, p. 20, l. 21 Ἄρτεμις χρύσεα — καὶ αἱ περὶ αὐτὴν ἀργύρεοι ἔλαφοι δύο ; p. 4, l. 20 s. ; p. 10, l. 26 ἀργυρέα Ἄρτεμις ; l. 30, s. : p. 12, l. 8 s. ; p. 44. Cf. l'entretien des différentes statues au moyen de l'ἀργυρωματική, id., *ibid.*, p. 40, l. 18, 25. La fameuse statue en bois de vigne (Pline, XVI, 213) était dorée (cf. Xénophon, *Anab.*, V, 3, 12) comme l'Apollon de Bryaxis, fait du même bois (Amelung, *Rev. arch.*, 1903, p. 187).
7. Hérodote, I, 92, ἐν δὲ Ἐφέσῳ αἵ τε βόες αἱ χρύσεαι... ; cf. Wood, *ibid.*, p. 10, l. 22, 31 ss. ; p. 12, l. 1 et 12 ; p. 14, l. 14 et 17 ; p. 35, l. 64, 82 s. ; p. 36, l. 88, 92 s. ; p. 44. Cf. les joyaux d'or et d'électrum *ap.* Hogarth, *Excavations at Ephesus*, 1908, ch. VI, p. 94 ; les joyaux d'argent, id., *ibid.*, ch. VII, p. 116 s. ; le dépôt de consécration à l'intérieur de la base de la statue (centaines de plaques estampées d'or et d'ivoire), id., *ibid.*, p. 238 ; les coupes en métal précieux ciselées par Mentor (Pline, XXXIII, 154 ; VII, 127).
8. Lethaby, *J.H.S.*, XXXVI, 1916, p. 32.

donateurs, agréés comme Crésus[1] ou écartés comme Alexandre[2]. — Vingt-sept colonnes, après l'incendie allumé par Hérostrate, furent exécutées aux frais de vingt-sept rois[3]. Lors de la construction du temple au VI[e] siècle, le roi de Lydie avait donné « la plupart des colonnes »[4] : l'une des bases porte même son nom[5]. Est-il téméraire de supposer que, suivant sa politique de générosité à l'égard des temples, il déploya tout le faste compatible avec l'art grec d'Asie ? Nous possédons la liste des nombreux présents — lingots, statues, vases, armes, trépieds, colonnes — qu'il fit aux divers sanctuaires de Grèce et d'Ionie — à celui de Delphes[6], à ceux d'Apollon Isménien à Thèbes[7] et d'Apollon Didyméen aux Branchides[8], au peuple lacédémonien pour Apollon[9], à l'Amphiaraon de Béotie[10], à l'Artémision[11]. Toutes ces offrandes, à l'exception de quelques manteaux de pourpre, consistaient en objets d'or ou d'argent : les colonnes du temple d'Ephèse pouvaient-elles faire exception ? — Il n'est pas jusqu'aux Ephésiens qui ne fussent amenés par la richesse naturelle de leur sol à choisir pareille ornementation : le *minium* des *agri Cilbiani* était célèbre dans l'antiquité et il était indispensable dans la dorure[12].

Cette parure étincelante seyait particulièrement à ces colonnes. Il semble que les ors fussent employés dans l'ordre ionique[13] pour l'œil et les nervures des volutes et pour les déco-

1. Hérodote, *ibid.*
2. Strabon, XIV, 122.
3. Pline, XXXVI, 95 (*V. supra*, p. 242).
4. Hérodote, I, 92... καὶ τῶν κιόνων αἱ πολλαί. Cf. Radet, *La Lydie au temps des Mermnades*, p. 214 s.
5. Hicks and Hill, *Greek historical inscr.*, n° 5, p. 7.
6. Hérodote, I, 50, 51, 54, 92.
7. Id., I, 92.
8. Id., *ibid.*
9. Id., I, 69 ; Pausanias, III, 10, *fin.*
10. Id., I, 53.
11. Id., I, 92.
12. Vitruve, VII, 8, 1 et 4 ; VII, 9, 4 ; Pline, XXXIII, 114.
13. Laloux, *L'architecture grecque*, p. 134 (surtout d'après les comptes des travaux de l'Erechtheion).

rations des moulures sculptées : à Ephèse, surtout à Didymes[1], le métal précieux devait descendre le long des canelures et rehausser les beaux reliefs des fûts travaillés. En effet, l'alliance du bas relief et de la colonne venait d'Orient, et ces sculptures du marbre imitaient les revêtements métalliques appliqués en Chaldée, en Assyrie, en Judée, — en Grèce aussi aux temps mycéniens — à la colonne de bois[2]... Or, il y eut à l'époque historique des doreurs sur marbre qui réussissaient à donner l'illusion du métal[3]. N'est-ce pas là cette « parure délicate et luxueuse », *molles honores*, que Martial (leçon des meilleurs manuscrits) signale comme la caractéristique et la gloire du temple de Diane (*Spect.*, I, 3) dans la « ville-lumière d'Asie » (Pline, V, 120)?

Les fragments que l'on a retrouvés sur l'emplacement du temple confirment ces conclusions. Tels motifs des scènes représentées supposent la dorure : pommes du jardin des Hespérides, ornements des prêtres persans, cadeaux du Lydien portés par eux en procession (Lethaby, *J.H.S.*, XXXVI, 1916, pp. 26, 27, 32) ; caducée de Mercure, diadèmes, chevelures de déesses, etc. Les vestiges même de coloration sont suggestifs. Wood a signalé, entre deux astragales de marbre, une bande double de plomb qui retenait une lamelle d'or[4]. Les traces rouges qui subsistent sur les morceaux de colonnes conservés au British Museum[5] ou qui furent constatées sur une scotie au moment de la découverte[6], celles qu'on voit aux sculptures archaïques de l'un des tambours, sur les tresses de cheveux et les yeux d'un personnage comme sur le fond des reliefs[7], me semblent autant de

1. Cf. Rayet, *Ét. d'archéologie et d'art*, p. 151.
2. Collignon, *op. cit.*, I, 180 ; II, 388 ; cf. I, p. 29 (fig. 12, p. 30) et 41 s. ; Cf. Lethaby, *The Builder*, febr. 6, 1914, p. 154 ; *J.H.S.*, XXXIV, 1914, p. 80.
3. Blümner, *Technologie*, III, p. 209.
4. Wood, *Ephesus*, p. 245.
5. Murray, *History of Gr. sculpt.*, p. 111.
6. Wood, *op. cit.*, p. 177.
7. Murray, *op. cit.*, p. 115.

restes de l'engobe rouge qui servit à fixer la dorure sur le marbre poli[1].

*
* *

Cette particularité du temple d'Ephèse jette un jour nouveau sur l'histoire de l'architecture et de la sculpture grecques aux VIe et IVe siècles. Elle nous fait mieux connaître notamment Scopas de Paros. L'un des tambours sculptés lui est attribué : je pense qu'il fit bien davantage.

Le texte de Pline porte, en plusieurs manuscrits : *caelatae una scopa* ; dans le meilleur de tous : *caelatae una a scopa*. La date de reconstruction du temple permet de croire à la collaboration de Scopas[2]. Mais comment admettre que parmi les 36 colonnes une seule, la sienne, attirât l'attention des visiteurs ? On s'étonne, d'ailleurs, à bon droit, d'une aussi modeste contribution. Celui qui construisit le temple d'Athénè Alea à Tégée[3], qui fit les sculptures pour tout un côté du Mausolée[4], où les travaux allèrent relativement vite, aurait sculpté, à Ephèse, après une longue expérience de son art, seulement une colonne et même un morceau de fût ? Lui attribuer une part aussi petite, c'est le réduire à la besogne d'un ouvrier qui exécute l'un des τύποι[5] fournis par un grand artiste[6]. Il dut en réalité fournir lui-même les τύποι pour l'ensemble des *caelatae*[7]. En fait l'étude des sujets représentés sur

1. Cf. le Dionysos du Janicule (Nicole et Darier, *Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule*, Rome, 1909, p. 37). Une tête d'Hérode Atticus (Musée d'Athènes, n. 177) garde dans la chevelure peinte en rouge des traces de dorure. Celle-ci s'étendait-elle, dans l'Artemision, aux piédestaux quadrangulaires et à toutes les parties des colonnes ? On ne saurait l'affirmer. L'Orient savait varier cette sorte de décoration et dressait des *columnae aureae super bases argenteas* (*Ecclesiasticus*, XXVI, 23 ; *Exod.*, XXVI, 32 ; V. p. 8, n. 6).

2. Collignon, *op. cit.*, II, 390. Cf. S. Reinach, *Man. de philol.*, II, p. 100.

3. Pausanias, VIII, 45, 5.

4. Pline, XXXVI, 31.

5. Cf. les comptes de l'Erechtheion, *ap.* Löwy, *Inschr. Griech. Bildh.*, 526.

6. Cf. Kavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, 241, 36 (la contribution de Timotheos, contemporain de Scopas : ἕλετο τύπος (= εἵλετο τύπους) ἐργάσασθαι καὶ παρέχειν (sculptures pour frontons et acrotères).

7. Cf. Collignon, *op. cit.*, II, 390 : Scopas aurait dirigé la décoration des

les tambours sculptés et sur les blocs quadrangulaires a montré l'unité probable de composition de toutes ces scènes relatives au culte d'Artémis[1], et le style des fragments conservés est bien celui de Scopas[2].

D'autre part le terme *caelatae* peut paraître insuffisant pour marquer la zone très restreinte qu'occupaient les reliefs sur les colonnes. On a cru remédier à cette imprécision en lisant *caelatae imo scapo* (Overbeck)[3]. Cette conjecture a le défaut de faire abstraction des piédestaux carrés où s'étalaient des sculptures de même sorte[4], et elle supprime le concours de Scopas, formellement attesté (*a Scopa*).

Voici la solution que je propose. L'un des copistes confond *unus* et *imus* dans un passage tout voisin (XXXVI, 92[5]). *Una* pourrait donc être mis pour *ima*. Je lis : *caelatae ima⟨e⟩ a Scopa*. *Imae* est un terme technique[6] : « 36 colonnes portaient, au bas, des sculptures de Scopas. » Le même décorateur qui sculpta les deux frontons du temple d'Athénè Alea[7] et les candélabres qui flanquaient une Hestia assise signalée par Pline aux jardins de Servilius[8], qui cisela de délicates pièces d'argenterie (Mart.,

36 colonnes. Mais Collignon ne nous dit pas comment il faut lire le texte de Pline. Il admet même au premier volume, p. 179, n. 3, la correction *imo scapo*, qui élimine Scopas.

1. Lethaby, *J.H.S.*, XXXVI, 1916, p. 26 ss. Cf. *American Journal of Archaeol.*, 1916, oct.-déc., p. 483.
2. Lethaby, *J.H.S.*, XXXIII, 1913, p. 91 s., 93, 95; XXXIV, 1914, p. 85, 86.
3. Overbeck, *Gr. Plastik*, II[4], p. 95; Murray, *Journal Roy. Inst. Brit. Arch.*, *3d ser.*, vol. III, p. 47.
4. Collignon, *op. cit.*, II, 391; Lethaby, *J.H.S.*, XXXIII, XXXIV, XXXVI, *l. l.*
5. Cf. Columelle, IV, 24, 4; V, 6, 25; V, 9, 13; Palladius, III, 12, 6; XII, 7, 12.
6. Pline, XXXVI, 92 : (*Pyramides*) *imae latae pedum quinum septuagenum* (d'après Varron). Cf. XXXVI, 96, *paullatim exinaniens imos* (*acrones*) : « vidant peu à peu les hottes de sable par le bas » ; Caton, *de re rust.*, 43 : *sulcos... alveatos... latos summos pedes III,... infimum latum pedem unum et palmum* (cf. Pline, XVII, 81 : *scrobes latos. . imos... palmum et pedem*); Columelle, V, 11, 6 : *Si... arborem inserere voles, imam abscindito*.
7. Collignon, *op. cit.*, II, p. 235.
8. Pline, XXXVI, 25.

IV, 39), aurait donc modelé les reliefs pour trente-six *miliaria* devant et derrière le sanctuaire d'Artémis.

II

Le Mausolée chez Ampelius ne paraît représenté que par le mot *sepulcrum*; le reste du paragraphe ressemble à une bouffonnerie.

§ 18 (*Aedis Dianae Epheso est, quam constituit Amazon*); *ibi et sepulcrum Icari stertentis quasi dormiat mirae magnitudinis ex orichalco et ferro.*

La valeur de ces lignes a été méconnue. Notons d'abord que la mention du lieu, des colonnes, de la pyramide, de la « frise » peut manquer à la suite de quelque accident survenu au texte. Il en a subi bien d'autres! On conçoit, par exemple, que le mot *Amazon* qui termine, dans l'état présent du passage, l'allusion au temple d'Ephèse et qui devait être répété à propos de la frise remarquable du Mausolée (combat des Grecs et des Amazones[1]) ou de quelque statue angulaire, ait occasionné l'omission de tout l'entre-deux : ainsi aura disparu la fin du rapport sur le Mausolée. Cette hypothèse devient pour nous une quasi-certitude puisque nous avons trouvé, en une note marginale fourvoyée, la fin du paragraphe sur le temple d'Ephèse. Les premières lignes concernant le mausolée ne semblent pas avoir été rétablies en marge, et elles manqueront hélas! toujours. Quant aux dernières, elles commencent par la formule attendue : *ibi et sepulcrum* : « là aussi est le cercueil[2]... »

1. Par exemple : *Aedis... quam constituit Amazon* (*.....Halicarnassi Mausoleum.....; ibi maxima sculptura : continet autem pugnam Graecorum cum Amazonib*); *ibi et sepulcrum...* Cf. les termes dans lesquels est décrit l'autel de Pergame (§ 14) : *ara... cum maximis sculpturis; continet autem gigantomachiam.*

2. Cf. Vibius Sequester, *de fluminibus*, etc. *Appendix e cod. Vatic.* 4929, *fol.* 149 b *descripta*, ed. Bursian, p. 20 : *Mausoleum in Caria altum pedes...; ibi est sepulcrum regis.*

La formule *sepulcrum Icari* nous cache évidemment « le roi de Carie ». Le mot *Car*, tout court, servait en effet à désigner ce dynaste[1], comme ὁ Ἀρμένιος, ὁ Ἀσσύριος,... *Macedo* désignaient les rois d'Arménie, d'Assyrie,... de Macédoine[2]. Le copiste du *liber memorialis* écrit quelque part *Carius* pour *Icarius*[3]; il aura commis ici la faute inverse; l'*s* final sera tombé naturellement devant *stertentis*. « Là aussi est le sarcophage du roi de Carie. »

Pour interpréter la suite, rappelons, d'après un témoin des fouilles exécutées par les chevaliers de Rhodes, ce que renfermait le soubassement de ce temple merveilleux.

« Ils firent fouiller plus en bas;... au bout de quatre ou cinq jours,... ils virent une ouverture comme pour entrer dans une cave : ils prirent de la chandelle, et devallèrent dedans où ils trouvèrent une belle grande salle carrée, embellie tout autour de colonnes de marbre, avec leurs bases, chapitaux, architraves, frises et cornices gravées et taillées en demy-bosse, l'entre-deux des colonnes estoit revestu de lastres, listeaux ou plattes bandes de marbres de diverses couleurs ornées de moulures et de scultures conformes au reste de l'œuvre, et rapportées proprement sur le fonds blanc de la muraille, où ne se voyait qu'histoires taillées, et toutes batailles a demy-relief... Ils trouverent après une porte fort basse, qui conduisoit à une autre, comme antichambre, ou il y avoit un sépulcre avec son vase et son tymbre de marbre blanc, fort beau et reluisant à merveille, lequel pour n'avoir pas eu assez de temps, ils ne découvrirent... Le lendemain, ils treuverent la tombe descouverte, et la terre semée tout autour de force petits morceaux de drap d'or et paillettes de mesme metal[4] ». Les corsaires

1. Lucien, *Dial. mort.*, XXIV, 1, Ὦ Κάρ; *ibid.*, *fin*... *Necyomant.*, 17,... λέγω... τὸν Κᾶρα τὸν ἐκ τοῦ τάφου περιβόητον; Demosth, *Or. de pace*, *fin.* : τὸν Κᾶρα (= Idrieus, frère et successeur de Mausole).

2. Xénophon, *Cyrop.*, III, 1, 37 ; 39, le roi d'Arménie ; V, 4, 1 et *passim*, le roi d'Assyrie.

3. Ampelius, II, 6.

4. Chevalier de la Tourette, *ap.* Cl. Guichard, *Funérailles... des Romains, Grecs*,... 1581, p. 380.

étaient venus pendant la nuit; les chercheurs d'or avaient pillé le cercueil de Mausole comme jadis celui de Cyrus, fils de Cambyse[1].

Ampelius va peut-être nous renseigner sur la chambre funéraire ou « antichambre ». Si ses indications confirment ou précisent celles du chevalier de la Tourette, le rapport du même témoin sur la « chapelle » ou grande salle[2] acquerra du même coup une grande vraisemblance.

Le « sépulcre », dit Ampelius, est « de dimensions surprenantes[3] ». Ceci est vrai à la lettre. La « porte fort basse », qui faisait communiquer « la chapelle » avec la chambre funéraire était trop petite pour laisser entrer la sarcophage[4]. De là l'étonnement des visiteurs. Pour les funérailles de Mausole et de ses successeurs, une ouverture distincte avait été aménagée sur la face ouest de la base du monument; elle était recouverte de terre et soigneusement dissimulée lorsqu'elle ne servait plus[5].

Quant à la substance, *ex orichalco et ferro*, elle ne nous déconcerte que si nous faisons sur la description précitée le même contresens que Newton[6]. Ce qui est « en marbre » d'après le contexte c'est, non le cercueil, mais peut-être le « vase » (on connaît le vase de Xerxès en albâtre, placé au British Museum dans la salle du Mausolée[7]), et certainement « le

1. Arrien, *Exped. Alex.*, VI, 29, 14.

2. William Dinsmoor, *American journal of archaeology*, 1908, p. 162.

3. *Mirae magnitudinis.*

4. W. Dinsmoor, p. 162 s. Cf. au tombeau de Cyrus, Arrien, *Exped. Alex.*, VI, 29, 7; Strab., XV, p. 730, στενὴν τελέως... εἴσοδον.

5. W. Dinsmoor, *ibid.* Cf. S. Reinach, *Manuel de Philol. class.*, II², p. 64 et n. 1 et s.

6. *A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, 1862, I, p. 75 : antichamber, where was a sepulchre, — with its vases and helmet, — of white marble, very beautiful and of marvellous lustre. Ce « casque » me semble être une réminiscence de la scholie *ad Thucydidem*, I, 8.

7. Newton, *op. cit.*, p. 91 et appendice n° II, p. 669; Br. Museum, *Guide to the department of Gr. and Rom. antiquities, The Mausoleum room*, n° 1099. Mais on peut songer aussi à un vase λουτρόφορος en terre cuite ou en marbre (cf. Collignon, II, p. 362 s.), servant au bain du mort (cf. Saglio, art. *Sepul-*

tymbre », c'est-à-dire non un casque, mais une vasque ou baignoire (*labellum*)[1]. Ce qui était « fort beau » et « reluisant à merveille », c'était le sépulcre lui même. « Beau » caractérise certainement le travail artistique du couvercle et des parois. D'où provenait le lustre du cercueil ? S'il eût été en marbre, sans doute des traces de polychromie, comme il y en a sur les sarcophages de Sidon[2], l'eussent empêché de « reluire ». En fait, dans la vieille langue, les termes « luisant », « reluisant », s'appliquaient plus souvent au soleil et à l'or qu'au marbre poli. Or nous savons qu'en Orient, en Perse par exemple, les souverains étaient ensevelis dans des cercueils d'or[3].

L'orichalque, qui imitait l'or à merveille[4], représente donc ici le métal précieux[5]. Le sol de Crimée a restitué des fragments de cercueil en bois avec dorure[6]. *Sepulcrum ex orichalco et ferro*, dit Ampelius :[7] dans celui de Mausole le bois était remplacé par le fer. Ainsi il était moins exposé aux effractions des voleurs[8] ; ce métal pouvait, d'ailleurs, avoir une signification

crum, p. 1220). L'alabastron d'ailleurs ne serait pas exclu : il figurait à côté de la tente de Darius, près des baignoires(πύελοι) : Plut. *Alex.*, 20.

1. Saglio, *ibid.* ; Cicéron, *de legibus*, II, 66. — V. les dictionnaires de Godefroy, Littré, etc., au mot « timbre ».

2. Collignon, *op. cit.*, II, p. 410 ; cf. Th. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1892, II, p. 177-195.

3. Xénophon, *Cyrop.*, VIII, 7 ; Arrien, *Exped. Alex.*, VI, 29, 7 s. ; Strab., XV, p. 730.

4. Saglio, art. *Orichalcum*. Blümner, dans sa *Technologie*, IV, p. 195, n. 5, traite de fable cette relation d'Ampelius.

5. Bien que les allusions de saint Jérôme ne semblent pas distinguer entre le sarcophage lui-même et l'ensemble du Mausolée, nous ne pouvons qu'être frappés par les épithètes qu'il emploie : *Sepulcrum pretiosum, mirae magnitudinis* (Hieron., *adv. Iovian.*, I, 310).

6. S. Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, p. 126 s. Cf. Beulé, *Fouilles et découvertes*, II, p. 391 s.

7. La dorure sur fer semble avoir été l'un des ornements du palais d'Ecbatane jusqu'à la venue d'Alexandre : cf. Polybe, *l. l.* : ... κίονας... τοὺς μὲν ἀργυραῖς, τοὺς δὲ χρυσαῖς λεπίσι περιειλῆφθαι. Τὰ... πλεῖστα συνέβη λεπισθῆναι κατὰ τὴν Ἀλεξάνδρου ...ἔφοδον et Ampelius, VIII, 21 *columnae diversis coloribus et innumerabiles lamnae ferreae* !

8. Arrien, *op. cit.*, VI, 29, 14. Les chercheurs d'or s'attaquaient précisément aux tombeaux précieux avec des instruments de fer (Muratori, *Anecdota graeca*, Padoue, 1709, p. 161, 163).

religieuse[1]. Il contribuait enfin à la « beauté » du monument. On sait, en effet, la maîtrise à laquelle étaient parvenus les Grecs d'Asie, comme les artistes de Kibyra en Phrygie, dans l'art de forger le fer, et les chefs d'œuvre de ce genre que l'antiquité admirait à Rhodes et à Pergame ; il y avait même des statues en fer[2]. Et peut-être le sarcophage figurait-il une *prothesis* avec Mausole « endormi », *quasi dormiat*, sur la κλίνη royale « aux pieds forgés, étincelants d'or »[3].

Un sarcophage à *prothesis*, celui des « pleureuses », évoque le baldaquin égyptien qui servait à l'exposition des morts ; l'auteur est peut-être contemporain des sculpteurs du Mausolée[4].

Or, le chevalier de la Tourette remarqua dans l'« antichambre, » après le pillage, des « petits morceaux de drap d'or et paillettes de mesme metal. » Ces paillettes rappellent les feuilles d'or repoussé qui ornaient les fins tissus trouvés dans les sépultures du Bosphore Cimmérien[5] ; mais on dirait plutôt des lambeaux de la feuille d'or du cercueil lui-même, maltraité par les « corsaires » rapaces[6]. Quant aux morceaux de drap

1. Cf. Chantepie de la Saussaye, *Manuel d'hist. des religions*, trad. H. Hubert et I. Lévy, 1904, p. 471 s., l'usage de civières en fer et le revêtement de fils d'or prescrits par la religion des Perses, de peur que le contact du mort ne souille les hommes et la terre. L'absorption de cendres et autres « excentricités » que la tradition prête à Artémise (Gell., X, 18 ; cf. Cic., *Tusc. disp.*, III, 31) pourraient bien n'avoir été aussi que des rites de purification (cf. Chantepie, *op. cit.*, p. 464).

2. Saglio, art *ferrum*, p, 1080 ; *caelatura*, IX, p. 809.

3. Arrien, *op. cit.*, VI, 29, 8, πόδας δὲ εἶναι τῇ κλίνῃ χρυσοῦς σφυρηλάτους. Mais dans le tombeau de Cyrus, la κλίνη est distincte du cercueil (Arrien, *ibid.* ; Strab., *ibid.*).

4. Collignon, *op. cit.*, I., p. 401 s. Cf. Altmann, *Archit. und Ornam. von ant. Sark.*, pp. 10, 30, 38 (sarcophages orientaux à κλίνη et à πρόθεσις). V. le sarcophage de Melfi à πρόθεσις (II[e] siècle après J.-C.) : il trahit l'influence orientale (R. Delbrück, *Jahrb. des deutsch. arch. Instit.*, vol. XXIII, 1913, pp. 279 ss., fig. 2, 3, 4 ; p. 299 s). — Il n'est pas interdit de penser que la pâleur du satrape mort pouvait être rendue par la polychromie du métal (Saglio, *statuaria*, p. 1491, s.)

5. S. Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, p. 40 ; cf. Beulé, *Fouilles*, II, p. 384 s.

6. Cf. Appien, *op. cit.*, VI, 29, 15, αὐτὴν δὲ πύελον χρυσῆν ἐπειρῶντο εὔογκον

d'or, ils appartenaient sans doute à quelques tentures... Précisément elles paraissent signalées par Ampelius.

1° Ne pourrait-on lire : *sepulcrum Caris subter tentis*[1] (= sbtertentis) *quasi dormiat*? Le voisinage des mots *quasi dormiat* expliquerait suffisamment la faute *stertentis*. Sous la σκηνή suprême où l'or se jouait, tels les beaux tissus de la tente d'Alexandre[2] ou de celle d'Antiochus[3], tel le baldaquin précieux dressé au-dessus d'Adonis mort et semblant dormir encore[4], le satrape de Carie, beau entre tous les hommes (Lucien, *Dial., mort.*, XXIV, 2), reposait comme s'il n'eût été qu'assoupi.

2° La lecture *tentis* peut sembler d'une latinité douteuse; c'est d'ailleurs un participe présent qui est attendu. Je lirais volontiers *srstantis* (= *serstantis*), c-est-à-dire *superstantis*. Cette abréviation de *super* se rencontre au XIVe siècle. Ce verbe joint à *quasi dormiat* signifierait : « représenté au-dessus (= sur le couvercle) en ronde bosse, dans l'attitude du sommeil ». Quant au « drap d'or », nous devrons, pour affirmer sa présence, nous contenter du témoignage du chevalier d ela Tourette et songer aux tissus précieux des sépultures cimmériennes et du tombeau de Cyrus (Arrien, *l. l.*).

Ce déploiement de richesse, révélé par le *Liber memorialis*, s'accorde avec le caractère semi-oriental du Mausolée. Ceux qui eurent la sagesse d'ajouter foi au récit du Chevalier de la Tourette ne nous ont-ils pas préparés à trouver « cette chambre

σφίσι ποιήσασθαι καὶ ταύτῃ εὔφορον, τὰ μὲν παρακόπτοντες, τὰ δὲ ξυνθλῶντες αὐτῆς etc.

1. *Tenta*, mais au singulier, est attesté par les glossateurs et par Suidas; d'ailleurs le mot « tente » le suppose. Et Saumaise l'a lu avec assez de vraisemblance dans Florus (I, 28, 11), où *templum* (cod. Nazarianus) serait mis pour *temptum* (= *tentum*).

2. Müntz, *La Tapisserie*, p. 36.

3. Florus, I, 24, 9, *positis aureis sericisque tentoriis sub ipso freti murmure...*

4. Théocrite, *Syracus.*, 123 ss., Ὦ ἔβενος, ὦ χρύσος... | Πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω... Ἔστρωται κλίνα τῷ Ἀδώνιδι... — 84, αὐτὸς δὲ ὡς θνητὸς ἐπ'ἀργυρίας κατάκειται | κλισμῷ. — Bionis *reliquiae* : *Epitaph. Adon.*, *s. f.*, καλὸς νέκυς οἷα καθεύδων.

sépulcrale plus riche que tous les intérieurs de maisons grecques connus de nous? »[1] Et ceux qui ont exhumé le Dionysos du Janicule n'ont-ils pas démontré par une preuve de fait que la dorure originale persiste sur les monuments anciens, lorsqu'ils furent cachés dès l'antiquité dans le sous-sol et soustraits ainsi aux intempéries[2]? Bien enfoui dans le soubassement du Mausolée, l' « orichalque » du sarcophage merveilleux « reluisait » encore aux yeux des Chevaliers de Rhodes et des « corsaires » du XVI[e] siècle, lorsqu'ils descendirent à « la chandelle », les uns cherchant du marbre, les autres cherchant de l'or.

III

Voici enfin les merveilles de l'Egypte : le Serapeum d'Alexandrie manque; peut-être était-il déjà détruit (391).

§ 24. *Pyramides in Aegypto quas aedificavit. Agartus oppidum : ibi est Nilus fluvius aere factus, plexilis in cubitis trecentis, cujus facies smaragdo limpido, bracchia ex ebore magno : cujus adpectu et bestiae terrentur.*

Le paragraphe final sur le Nil se détache assez nettement des autres.

D'un côté, en effet, la ligne qui concerne les Pyramides, quoique mutilée, forme un tout : mention du monument, mention de l'auteur. Celui-ci a disparu, il est vrai. Mais, au lieu de vouloir à toute force, comme Zink et Wölfflin[3], retrouver ici Cheops ou Mœris, il serait peut-être sage de penser à d'autres Pyramides que celles de Gizeh et d'essayer un nom qui ait pu être omis par les scribes avec quelque vraisemblance. Pline[4] n'a-t-il pas compté 12 historiens qui avaient parlé de ces monuments et ne s'accordaient pas sur le nom

1. W. Dinsmoor, *op. cit.*, p. 161 s. Cf. Beulé, *Fouilles*, II, p. 289.
2. G. Nicole et G. Darier, *Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule*, p. 37 et pl. III.
3. Cf. l'apparat critique de Woelfflin, *ad l.*
4. Pline, XXXVI, 78 s.

du constructeur? Or après *Quas*, le nom *Unas* (=*unas* ou *ūas*) a très bien pu tomber. On sait les merveilles d'architecture et les remarquables décorations souterraines que firent exécuter à Sakkara ce prince, le dernier de la Ve dynastie, et ses successeurs[1]. Si Ampelius était vraiment le proconsul d'Afrique, en exercice vers 364, que l'histoire nous fait connaître[2], il pouvait être mieux renseigné que Pline sur les particularités des diverses Pyramides et sur leurs différents auteurs.

D'autre part, à en juger par le procédé de description suivi dans le reste du chapitre, c'est un nouveau paragraphe qui commence par les mots *Agartus oppidum*.



Ce texte est déconcertant. Le mot *plexuis* ne se rencontre nulle part ailleurs. Le tour *in cubitis trecentis* a paru obscur, et le chiffre indiqué est inadmissible. Cette « face en émeraude » sur un corps d'une autre substance et d'une autre couleur est invraisemblable. L'épithète *magno* appliquée à l'ivoire a semblé bien froide[3]. Et l'épouvante des animaux qui passent devant la statue est à première vue un détail suspect. Enfin où sommes-nous? et qu'est-ce que *Agartus oppidum*?

La statue est probablement d'époque alexandrine[4], partant doit être cherchée soit à Alexandrie, soit dans l'une des villes fondées à l'intérieur par les Ptolémées. Cette ville devra être située de préférence aux environs des Pyramides, et plutôt des Pyramides de Sakkara. Elle devra enfin posséder un temple d'Isis ou d'Osiris : on connaît, en effet, les rapports du

1. Maspero, *Egyptian art*, p. 43, et fig. 76, p. 46; id., *Manual of Egyptian archeology*, p. 164 et fig. 153, p. 165 s.
2. Aux références indiquées in *Rev. arch.*, Ve sér., t. IX, p. 71, n. 1, ajouter R. Cagnat, *Rev. arch.*, Ve sér., t. VIII, 1918, p. 382, une inscription de Madaura.
3. *Friget* (Wölfflin, *Appar. crit. ad l.*).
4. Ampelius, VIII, 25 : *Athenis signum Iovis Olympii, Alexandriae flumen Nilum maxime colunt.*

dieu Nil avec ces deux divinités[1], dont l'une, Osiris, fut souvent identifiée avec lui[2]; en fait, la plus fameuse des répliques du groupe fluvial[3] fut trouvée à Rome dans l'*Iseum* de *Sancta Maria sopra Minerva*[4]; quant à celle qu'admira jadis Philostrate, dans une peinture napolitaine, elle évoquait pour les spectateurs le bruit du sistre accompagnant la crue[5]. La ville d'Acanthus (Ἄκανθος) au bois sacré d'acacias[6], l'actuelle Dahchour, — placée au sud de Memphis, à l'Ouest du Nil, en face de Kewlan[7], — remplit précisément ces conditions : fondée par le premier des Ptolémées, elle possédait un sanctuaire d'Osiris[8] et elle était voisine des Pyramides de Sakkara[9]. Enfin, le mot *acanthus* s'écrivait normalement *agantus* aux IXe et Xe siècles[10] : de là ce nom étrange d'Agartus que nous rencontrons ici sous la plume d'un scribe négligent. — Quel était le sujet de la composition ?

Joint à *in cubitis*, le terme *plexilis* (« enchevêtré dans... ») est significatif. Il s'agit du dieu étendu et lutiné par les 16 « putti » qui, personnifiant les coudées de l'étiage, forment écheveau autour de la main gauche, des pieds, des bras du bon géant[11]. Cet adjectif appartient sans doute à la langue

1. Plut., *De Is. et Os.*, c. XXXII, 38; Io. Lydus, *De mens.*, ed. Bekker, p. 70 ; Himerius, *Or.*, 1, § 8 (ed. Wernsdorf, p. 336); *Or.*, 8, § 5, p. 548; Nonnus, *Dionys.*, III, 277. Cf. *Rev. arch.*, IIIe sér., 1883, II, p. 178.

2. Heliod., *Aeth.*, IX, 9 (ed. Bekker, p. 254) ; cf. Lefébure, *Le mythe osirien*, III, p. 178 ss.

3. Collignon, *op. cit.*, II, p. 562 s.

4. Michaelis, *Jahrb. des Arch. Inst.*, 1890, 24.

5. Philostr. mai., *Imag.*, ἑ πῆχυς : ... καὶ ἐπαναβαίνουσιν ἄλλο ἄλλῳ τὰ παιδία σείστροις ἅμα · ταυτὶ γὰρ ἔναυλα ἐκείνῳ τῷ ὕδατι.

6. Ἄκανθος, Strabon, XVII, 809, 556 ; Steph. Byzant., *ad. v.* ; cf. Ἀκάνθων πόλις, Diod. Sic., I, 97, 2; Ptol., IV, 5, 55.

7. D'Anville, *Mémoire sur l'Egypte ancienne*, p. 163 s. C. Brugsch, *Reiseberichte aus Aegypten*, p. 345, l. 14.

8. Voir ci-dessus, note 1.

9. D'Anville, *op. cit.*, *l. l.*

10. *Corp. glossar. lat.*, ed. Goetz, 1888 s., vol. III, p. 568, n. 38 ; p. 569, n. 1 ; p. 573, n. 37.

11. Collignon, *l. l.* (groupe du Vatican) ; S. Reinach, *Rép. de la stat.*, I, p. 429-435. Cf. la réplique du temple de la Paix, Pline, XXXVI, 58, *argu-*

technique, περιπλέκεσθαι[1]. Le chiffre monstrueux *trecentis* nous cache le génitif attendu, « de la crue » = *crescentis* (sous entendu *fluvii* ou *aquae*[2]). Ce sujet a été traité maintes fois par la statuaire postérieure, et le groupe d'Acanthus servit peut-être de modèle à quelques-unes des nombreuses répliques conservées dans nos musées. Ici et là, la substance, bronze[3] ou basalte noir[4], convenait au fleuve qui naît au pays des Ethiopiens[5], comme au limon brun déposé par ses eaux[6].

L'ivoire des bras et l'émeraude de la face (qu'il s'agit d'émeraude véritable ou de malachite[7]) sont des indications suspectes, puisque le reste de la statue, — mains, pieds, cou, poitrine, etc, — était en bronze. Et il serait vain, sans doute, de vouloir expliquer par la précision ingénieuse des artistes alexandrins ces disparates de la couleur et de la matière[8]. De

mento Nili, sedecim liberis circa ludentibus; la peinture napolitaine, Philostrat. maj., *Imag.*, ed. Teubner, 1893, p. 11 : ἑ πήχεις.

1. Lucien (*Rhetor. praec.*, 6) emploie le mot en rapprochant deux allégories dont l'une est notre groupe : περὶ πᾶσαν αὐτὴν (*Rhetoricen*) ...ἁπανταχόθεν περιπλεκέσθωσαν (*Laudes*); — παιδία παρ' αὐτὸν (Nilum) παίζοντα. — L'adjectif *plexilis* serait une sorte de passif, *plectilis* (Prudence, *Apoth.*, *praef.*, 24), une sorte d'actif (?) *de plecto*. *Plexus* est synonyme de *colligatus* (Festus *Fragm.*, *ad v. plexa*).

2. Semblable génitif se retrouve dans Pline, XXXVI, 58 (*liberis*) *per quos totidem cubita summi incrementi augentis se amnis intelleguntur* (cf. V, 58, *Cum crescit..., iustum incrementum est cubitorum XVI*) : dans Rufinus Presbyter, in *Appendice lib. XI ad Eusebii libros de Hist. Ecclesiast.* : *... ut mensura ascendentis Nili fluminis ad templum Serapidis deferretur.* — *Fluvii*, après *Nilus fluvius*, est aisé à sous-entendre; le mot *aquae* aussi (cf. Pline, XXXVI, 123, *spatia venientis*, i. e. *aquae*).

3. Ampelius, *l. l.*, *aere factus*. Un alliage spécial donnait au bronze la teinte brune (Saglio, *Statuaria*, p. 1491, et n. 20 et 21.)

4. Pline, XXXVI, 58, *basanites ferrei coloris*; Pausanias, VIII, 24, 12, μέλανος λίθου.

5. Pausanias, VIII, 24, 12. Cf. Virg., *Georg.*, IV, 293, ... *coloratis amnis devexus ab Indis*; Philostr., *l. l.*, ... ἐν Αἰθιοπίᾳ δὲ ὅθεν ἄρχεται (*Nilus*) ταμίας αὐτῷ δαίμων ἐφέστηκεν.

6. Virg., *Georg.*, IV, 291, *Aegyptum nigra fecundat arena*; cf. Hérodote, II, 12.

7. Saglio, art. *Chrysocolla*, p. 1134.

8. V. la manière dont la rivière Acis est représentée *ap.* Ov., *Met.*, XIII, 894 s.

plus, appliquée à l'ivoire des bras, l'épithète *magnum* serait obscure, puisque les statues éléphantines n'étaient faites que de plaques d'ivoire rapportées à l'extérieur. — Le texte est donc fautif : mais l'erreur du scribe ne porte évidemment ni sur *smaragdo limpido* ni sur *ex ebore magno*.

Au lieu de *facies*, je pense qu'il faut lire *acies*[1], l'*f* pouvant provenir soit de l'*s* final de *cuius* et de l'analogie d'une expression antérieure (§ 18, *facies ex auro*), soit plutôt d'un texte plus correct et plus complet : *f ⟨acte⟩ acies* (= *factae acies*) *smaragdo limpido* : « les pupilles du dieu sont faites d'une émeraude transparente ». Nous retrouvons ainsi la technique des artistes grecs et nous comprenons mieux la terreur inspirée par le dieu aux bêtes de l'Egypte : « Et quant aux crocodiles et hippopotames ils sont pour ceste heure gisans au plus profonds goulfres du fleuve[2] » : *cujus aspectu et bestiae terrentur*. Les « bêtes » étaient sans doute épouvantées par le regard étincelant[3] du géant à peau brune.

L'*ebur magnum*, c'est-à-dire les énormes défenses d'éléphant, sont tout à fait à leur place aux abords du pays des Éthiopiens et surtout sous les Ptolémées[4]. Or si nous écartons l'hypothèse que les bras fussent en ivoire, même en ivoire fossile et brun[5], il faut entendre que l'un des attributs distinctifs du Nil était fait d'une ou plusieurs défenses de dimensions prodigieuses. Deux hypothèses se présentent.

L'une est suggérée par Philostrate :

« Autour du Nil s'ébattent de petits garçons d'une couldee de hault... La marque au reste et les enseignes (σύμβολα) de l'agriculture et navigation monstrent que c'est icy le Nil, pour une

1. Pline, VII, 12, *acies glauca*; Apul. *Plat.*, I, 14, *acies gemellas perlucidas*; Lact., *Opif.*, X, 3 (*Physiogn.*), *acies, id est membrana illa perlucens*.

2. Philostr. *l. l.*, trad. Blaise de Vigenere, *Les Images... de Philostrate... en françois*, Paris, 1578.

3. V. un phénomène analogue dû aux yeux d'émeraude d'une statue *ap.* Pline, XXXVII, 66.

4. Saglio, art. *Ebur*.

5. Pline, XXXVI, 134.

telle cause. Le Nil rendant l'Egypte navigable fait que le peuple a un très fertile terrouër, estant son eau embue de la campagne plaine et rase[1] ».

L insigne de la navigation serait la vergue (κεραία), parfois nommée *bracchia* non seulement par les poètes[2], mais probablement par Ampelius lui-même[3]. Il s'agirait ici d'une vergue en dents d'éléphant. Malheureusement, aucune des répliques du Nil qui subsistent ne reproduit cet attribut. D'ailleurs, le rapprochement *cujus acies..., bracchia...* serait dans cette interprétation d'un style peu naturel.

L'insigne cherché devait être celui de l'agriculture, cette corne d'abondance, inséparable du bras gauche du Nil. Je lirais donc : *bracchia⟨le⟩* ou *bracchia⟨lia⟩*[4] *ex ebore magno* : « l'attribut de son bras consiste en une dent d'éléphant énorme ». Comme dans l'hypothèse précédente, *ebur* a son sens primitif[5], son sens égyptien.

Aux Dionysies, sous les Ptolémées, des troupes d'esclaves éthiopiens portaient d'innombrables défenses d'éléphants. Au sanctuaire d'Acanthos, le dieu Nil, bronzé comme eux, mais majestueux et vénéré comme Zeus Olympien[6], tenait « la corne » d'ivoire, d'où sortaient les fruits et les fleurs.

1. Philostrate, *l. l.*, trad. Blaise de Vigenere, *l. l.*

2. Virg., *Aen.*, V, 829; Val. Flacc., *Argon.*, I, 126; Ov., *Met.*, XIV, 554; Stat., *Silv.*, V, 1, 244.

3. Au § 5, — merveilles de Sicyone, — je pense qu'il faut lire, sans torturer le texte, *Sicyone in Achaia*; *in foro aedis Apollinis...*; *in ea. . remi Argonautarum et gubern(acula) ac* c̄ (= *cum*) *ulis* (= *uelis*) *bracchia* : le manuscrit porte *gubernaculis bracchia*.

4. Cf. Philostr., *l. l.* : ὁ δὲ (*Nilus*) ἀναδίδωσιν αὐτοῖς (*pueris*) ἄνθη... ἀπὸ τῆς ἀγκάλης. — Cf. l'attribut d'Apis défini par Pline, VIII, c. 46, sect. 71 : *insigne ei in dextro latere (candicans macula)*. — On sait qu'*armillum* (*armus* = *humerus*) désignait le petite cruche qu'on portait sur l'épaule gauche.

5. Cf. Florus, I, XXIV, 16 : *Elephantis immensae magnitudinis, suo ebore fulgentibus.*

6. Philostrate, *l. l.*, οὐρανομήκης : Heliodore, *Aethiopica*, ed. Bekk., p. 254, κρειττόνων τὸν μέγιστον.. ., ἀντίτιμον οὐρανοῦ ; Ampelius, VIII, 25; Pind., *Pyth.*, IV, 56, Νείλοιο...Κρονίδα et *Schol. ad. l.*, « Αἰγύπτιε Ζεῦ Νεῖλε ».

IV

Pour réhabiliter la fin du VIIIe chapitre d'Ampelius, il ne suffit pas de dire que les faits rapportés sont exacts en eux-mêmes; notons-en aussi les curieuses conséquences. Un exemple suffira pour en donner une idée. Le passage qui concerne le Colosse de Rhodes, *Sol cum quadriga Rhodiorum*[1], permet des inductions intéressantes au sujet des statues antiques du Soleil.

1° Rapproché de ce passage, le terme « *colossus* » prend un sens plus précis. Suidas[2] établit une sorte de parallèle entre les Rhodiens et les Colossiens de Phrygie. « Ceux-ci, dit-il, doivent leur nom au lieu qu'ils habitent (= Κολασσαί ou Κολοσσαί). Quant aux Rhodiens, on les appelait aussi Colossiens du nom de leur statue d'Hélios, à laquelle, en raison de ses dimensions ils appliquèrent l'épithète de κολοσσός. » Il semble donc que le grec κολοσσὸς, comme le latin *colossus*[3] soit un adjectif : il qualifie la statue, ἀνδριάς, et plus précisément la statue du soleil aurige[4]. L'homonymie, aussi bien que l'étrange confrontation esquissée par Suidas, nous invitent à chercher l'origine de ce terme[5] dans le nom de la ville phrygienne. La même idée nous est suggérée par une étymologie de Festus[6] et par la relation que Du Choul semble emprunter au commandeur de la Tourette, chevalier

1. *Rev. arch.*, 1919, IX, p. 69 s. Cf. l'intéressante hypothèse de M. Bourguet sur le quadrige des Rhodiens à Delphes; sans aucune idée préconçue sur l'attitude du Soleil de Charès, cette offrande est rapprochée pour des raisons chronologiques et religieuses du char de Lysippe et du Colosse (*B.C.H.*, 1911, p. 469; cf. *Rev. arch.*, mai-juin 1918, p. 220 s.

2. *S. v.* κολοσσαεύς (*alias* κολασσαεύς). Cf. Eusth. *in Dionys. Perieg.*, 504.

3. Spart., *Hel. Ver.*, VII, 1, *Statuas... Helio Vero per totum orbem colossas poni iussit*; Lampr., *Alex. Sev.*, XXV, 8, *Statuas colossas in urbe multas locavit* (cf. XXVIII, 6).

4. Cf. Plutarque, *Mor.*, p. 780 A : τοὺς κολοσσούς... διαβεβηκότας σφόδρα καὶ διατεταμένους καὶ κεχηνότας... (*Rev. arch.*, 1919, IX, p. 70, n. 2).

5. Il est déjà employé par Hérodote et par Eschyle (V. Dictionn. de Bailly, *s. v.*); il a pu s'étendre de bonne heure à toutes les grandes statues de n'importe quelle attitude.

6. *S. v. Colossus*. L'étrange nom de l'artiste (*Caleto* de *Caletus*?) est peut-être une déformation du mot grec κολοττὸς (ou κολαττεύς) ou κολατταὶ (transcrit *colatte* en ms.), survenue sous l'influence de *Chares*, nom de l'artiste véritable.

de Rhodes[1], au sujet du chef d'œuvre de Charès : «... dressé en l'honneur du Soleil, il est fait par Colosses ! » Le nom de lieu d'où venait l'épithète « Colosse » a été pris pour le nom de l'artiste. — Y avait-il donc à Colosses une statue d'Hélios *cum quadriga* à laquelle l'autre était comparable? Nous pouvons affirmer qu'il y en avait une au temps d'Auguste et de ses successeurs. Sur les monnaies contemporaines[2], le dieu radié, de face, conduisant un quadrige au galop, occupe tout le revers. Il tient d'une main un globe ; de l'autre il brandit une torche allumée. Le nom du magistrat qui fit la dédicace (ἀνέθηκε) varie suivant les exemplaires[3]. Ils doivent donc commémorer non pas l'érection primitive, mais les restaurations postérieures de la statue[4] ou quelque offrande annuelle de l'archôn. Majestueux et calme sur son char lancé dans l'espace, vêtu de la robe des auriges tombant à plis verticaux, précédé de chevaux répartis en deux groupes symétriques et divergents, comme les quadriges des vases grecs archaïques[5], ce soleil colossal — statue fastueuse — remonte peut-être à l'époque lointaine où la ville phrygienne était opulente, ou à la domination persique. Ainsi l'on comprendrait qu'il ait pu inspirer par ses proportions Charès ou Lysippe au début du IIIe siècle. En même temps le flambeau qu'il porte nous explique une particularité de l'attitude légendaire de l'Hélios rhodien, dont l'inscription dédicatoire ne suffisait pas à rendre compte[6] :

1. Du Choul, *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon, 1567, p. 211 s.

2. *Rev. num.*, 1884, p. 31 s,; Imhoof-Blümner, *Kleinasiat. Münz.*, I, p. 261. Cf. les exemplaires du Cabinet des médailles.

3. Διοκρατος ανεθηκε in *Rev. num.*, *l. l.*, et un exemplaire du Cabinet des médailles ; Κτησικλῆς, *Rev. num.*, *ibid.*, et Imhoof-Blümner, *l. l.*, Απολλωνος dans un autre exemplaire du Cabinet des médailles (cf. ce nom *ap.* Imhoof-Blümner, p. 260) ; M. Ιερ... Διοκλεος *ap.* Mionnet, t. VII, p. 541, n. 424.

4. Cf. les dédicaces romaines à l'occasion de réparations faites au Colisée : *CIL.*, VI, 32086, 32087, 32089.

5. Saglio, art. *Currus*, p 1637 s., fig. 2209 et 2210.

6. Les mots φέγγος ἐλευθερίας, *ap.* Suidas, *s. v.* κολοσσαεύς, où Benndorf a cru voir le mot de l'énigme, se rapportent à l'ensemble de la statue (Benndorf, *Mittheil. des deutsch. archäol. Instit. in Athens*, 1876, p. 46 s.)

la fameuse torche était dans la tradition « colossienne ».

2° Un érudit écossais, dont la mémoire était plus sûre que le jugement, dit quelque part[1] que Jean Xiphilin prête au Colosse de Rome 224 pieds. Or Demster n'a point inventé ce chiffre, qui contredit celui qu'il rapporte au même chapitre (100 pieds), d'après le même auteur[2]. Aurions-nous là la hauteur et la largeur de l'Hélios romain ? Avec le quadrige, surtout s'il y avait quelques figures latérales[3], les 224 pieds de large ne sont pas un total invraisemblable. C'est là, d'après Ampelius, — à un pied près —, la largeur du Colosse de Rhodes[4], rival de celui de Rome[5]. — Le manuscrit où Demster prit ces données est perdu : du moins les manuscrits connus n'en fournissent qu'une (100 pieds). L'autre, consignée vraisemblablement au même paragraphe de Xiphilin (*in Vespasiano*), a dû disparaître par la négligence des scribes : l'état du texte confirmerait cette conjecture.

Le passage de nos manuscrits est d'une grécité suspecte, dont l'abréviateur byzantin n'est sans doute pas responsable.

1. Th. Demster, *Antiquitatum romanarum corpus*, Paris, 1613, p. 32 : « *Ioannes Xiphilinus in Vespasiano : pedum ducentorum viginti quatuor.* » Nardini, *Roma antica*, lit dans Xiphilin 234 pieds et « 100 dans Dion ».

2. Dio Cassius (= Xiphil.), LXVI, 15, 1 : Ἐπὶ δὲ τοῦ Οὐεσπασιανοῦ ἕκτον καὶ ἐπὶ τοῦ Τίτου τέταρτον ἀρχόντων ὁ ...κολοσσὸς ὠνομασμένος ἐν τῇ ἱερᾷ ὁδῷ ἱδρύθη· φασὶ δὲ αὐτὸν τό τε ὕψος ἑκατὸν ποδῶν καὶ τὸ εἶδος οἱ μὲν τοῦ Νέρωνος, οἱ δὲ τοῦ Τίτου ἔχειν.

3. Cf. outre le fronton oriental du temple de Delphes, S. Reinach, *Rép. vases peints*, I, p. 291, fig. 1, Phosphoros et un Corybante; *Bas-reliefs de Lisbonne*. *B.C.H.*, XVI, pl. VIII, Hermès. Cette dernière image d'Hélios — ou de Phaéthon (il fait face à une Eos majestueuse, conduisant le quadrige d'Hélios, — sa mère ? pl. VII) me paraît d'autant plus authentique que les chevaux sont à mon avis non pas des coursiers mal faits, mais un exemple de l'ἅρμα πωλικόν, qui concourait au même titre que l'ἅρμα τέλειον aux courses de char des *Halieia*, des *Olympia*, etc. (cf. Foucart, *Rev. arch.*, XIII, 1866, pp. 154, 159) : la forme et la longueur des jambes, le profil du cou, semblable à celui d'un coq, l'aspect de la crinière, les dimensions de la tête, de la bouche, de la croupe, de la queue, sont des défauts chez des chevaux adultes (Homolle, *B.C.H.*, XVI, p. 337 s.) : mais ils caractérisent les poulains.

4. *Rev. arch.*, 1919, IX, p. 69 s., *in cubitis centum quinquaginta* (= 225 pieds), d'après Ampelius.

5. Martial, *Epigr.*, I, 70, 7 s.

Il semble, en effet, transcrit de Dion Cassius, car il reproduit une indication chronologique, un fait (ἱδρύθη), puis une tradition (φασί) et une appellation (ὠνομασμένος) persistantes au temps de l'historien. Or, jamais sans doute Dion Cassius n'eût écrit : (φασὶν) αὐτὸν τὸ... ὕψος ἕκατον ποδῶν..... ἔχειν. Le texte de nos manuscrits paraît donc mutilé : ainsi a dû tomber la deuxième dimension[1]. Semblable accident sera survenu au texte de Pline, XXXIV, 45 : (*Zenodorus*) *colossum fecit cui XC pedum longitudine.* La leçon *cui XC* ne peut guère venir ni de CVIS (Detlefsen), ni de CXIXS (Urlichs). L'auteur énonçait sans doute deux dimensions, hauteur et longueur, *longitudine*[2]. Nous verrons comment la différence des chiffres pour la longueur et la largeur peut s'expliquer.

3° Ampelius paraît indiquer des *coluria* comme base du colosse rhodien[3].

Je pense, après examen plus attentif, que ce mot désigne, non des demi-colonnes ou colonnes engagées, mais plutôt des tambours ou tronçons de « fûts », c'est-à dire des cylindres de dimensions variables[4]. Le colosse de Rhodes, si ma restitution du texte d'Ampelius est exacte, aurait donc reposé sur des « cylindres de marbre » superposés et de diamètre décroissant.

1. Cf. l'indication expresse des deux dimensions pour le colosse de Rhodes ap. Constantin Porphyrogénète et Ampelius (*Rev. arch.*, 1919, IX, pp. 69 et 70).

2. Ce mot chez Pline ne s'applique jamais à la hauteur des monuments, si ce n'est à celle des obélisques. — La leçon citée est fournie par le meilleur manuscrit ; ce « puzzle » représente peut-être, avec le chiffre de la hauteur (CVII pieds, *Chron. Hieron.*), celui de la « longueur », qui nous a été transmis par la meilleure traduction d'Eusèbe, la version arménienne (Euseb. *Chron. bipart.*, trad. Auch., Venise, 1818, *pars II*, p. 277) : 128 *coudées* = CXCII pieds. Le chiffre donné par Dion, 100, serait la hauteur diminuée des rayons ou un chiffre rond ; celui donné par par Suétone, 120 (*Ner.*, 31), le nombre de pieds que mesurait la toile immense représentant Néron sur l'Esquilin (Pline, XXXV, 51), et qui aura été attribué par méprise au Colosse du même prince.

3. *Rev. arch.*, 1919, IX, p. 70 s.

4. *Bolland.*, 8 nov., p. 771, *lapidem incidere ad colurium columnae* ; cf. les gloses de *colurium* (*cylindrium*, *semicolumnium*) citées par Savaron dans son édition de Sidoine Apollinaire (2e éd. Paris, 1609) *ad Epist.* II, 2, 10, p. 115 ; le sens du mot κολουροπυραμίς, tronc de pyramide. Voir aussi Rich, *Dictionn. des ant. rom. et gr.*, trad. Chéruel, *s. v. coluria.*

Par les étages différents et de plus en plus petits, l'aspect d'une telle base devait rappeler, dans une certaine mesure, celui des tours qui servaient de phares. Les cylindres auraient mesuré « 100 coudées » de haut, en tout. Mais ce piédestal pouvait lui-même surmonter une masse quadrangulaire.

Cela posé, il convient d'expliquer autrement que je ne l'ai fait la légende byzantine (?) du Colosse enjambant le goulet[1]. On peut songer à de longs murs (σκέλη) se développant de part et d'autre de l'énorme tour (ἑκατέρωθεν), et aux galères pénétrant dans le canal que j'ai indiqué, au pied du monument. Enfin, il faut renoncer à rapprocher de la base rhodienne la base du soleil sculpté en Pannonie par les *IV Coronati* sous Dioclétien.

Mais cette nouvelle interprétation du mot *coluria* conduit à des considérations plus précises sur la base d'une autre statue.

On ne sait où Hadrien transporta le colosse romain du Soleil. Cependant il doit rester d'une telle statue quelque vestige dans les régionnaires, et une base, un monticule au moins, sur le sol de la ville.

Dans la IVe région, les catalogues par quartiers me semblent signaler non pas « le Colosse », mais une statue gigantesque, celle qu'on voit derrière la *Meta sudans* sur les monnaies de Gordien le Pieux et même d'Alexandre Sévère : elle surmontait le *podium* découvert par Nibby[2]. Le Colosse du Soleil n'est mentionné en aucune région : comme il subsistait au temps de ces catalogues d'origine constantinienne[3], nous sommes invités à le chercher hors des *régions*. Le sol romain ne nous offre qu'une base acceptable, le château Saint-Ange.

Voilà un des cylindres attendus : il a, suivant les archéo-

1. Elle apparaît avant Blaise de Vigenère, p. 78 vo du commentaire de Britannico (Venise, 1512) aux Satires de Juvénal (*Sat.*, VIII).

2. *Comptes rendus de l'Ac. Inscr.*, 1914, p. 231 ss., *Sénèque et la Maison d'or* (voir IIe partie de mon article, B).

3. *C.I.L.*, I², p. 266, 319; *Fasti Philoc.*, 6 juin : *Colossus coronatur* ; cf. Prudence, *in Symm*, I, 349 s.

logues, 64 ou 67 mètres de large; c'est à peu près le chiffre donné par Xiphilin (ms. Demster) pour la largeur du Colosse; mais si la base a plusieurs étages, cette mesure n'a pas été prise nécessairement à l'étage supérieur. Comme ce tombeau avait l'aspect d'une « forteresse », d'une « tour élevée »[1], nous sommes précisément amenés à superposer au premier cylindre soit une masse quadrangulaire colossale, soit un nouveau cylindre de diamètre moindre : la structure de la chambre supérieure que contourne aujourd'hui l'escalier circulaire menant à la plateforme rend plus vraisemblable la seconde hypothèse[2], et l'analogie des *coluria* rhodiens aussi. Si le diamètre du deuxième cylindre était de 56 mètres le Colosse pouvait être par-dessus (128 coudées de long). De là-haut, orienté comme l'*Antoninium*, il s'élançait du Nord au Sud, comme le Soleil lui-même[3].

Les textes confirment cette conjecture. L'escalier conduisant à la plateforme supérieure nous rappelle que l'empereur régnant devait monter jusqu'à la statue pour y suspendre les guirlandes de roses, y brûler l'encens et baiser les jambes (de derrière) des chevaux, au 6 juin[4]. On devait s'élever de même jusqu'au Colosse de Gallien, rival de celui de Néron, et même jusqu'au sommet de la statue, commencée sur des proportions encore plus vastes[5].

Le colosse parachevait la signification d'apothéose propre à ce mausolée, dont la forme rappelait, dans une certaine mesure,

1. Procope, *Bell. Goth.*, I, 22 : ὄχυρωμα, πυργὸς ὑψηλός : ces derniers mots désignent la tour de Babel (Migne, *Patr. gr.*, XIX, col. 116; Josèphe, *Ant. iud.*, I, 4, 2 s.). Des statues devaient orner le pourtour des différents étages (Procope, *ibid.*) du Mausolée.

2. Cf. Rodocanachi, *Château Saint-Ange*, p. 36, et Borgatti, *Castel S. Angelo*, 1890, p. 195 s.

3. Cicéron, *De nat. deor.*, II, 49, ...*inflectens autem sol cursum tum ad septentriones, tum ad meridiem*... Le char des Rhodiens à Delphes était tourné vers le Nord (Bourguet, in *B.C.H.*, 1911, p. 468).

4. *Fasti Philoc.*, *l. l.*; Prudence, *l. l.* Au sujet de la signification des aigles et des couronnes sur les sarcophages, cf. Deonna, *Rev. arch.*, t. IX, 1919, p. 121. 123.

5. Trebellius Pollio, *Gallien.*, 18.

le bûcher de la *consecratio*. Aigles et paons[1] emportaient vers le Soleil les âmes des Divi. Aussi la base du Colosse portait-elle les noms des Antonins déifiés, et l'itinéraire d'Einsiedeln nous en a conservé la copie[2].

Le biographe d'Hadrien, lorsqu'il raconte la *translatio* prodigieuse de la statue avec quelques détails, indique seulement le point de départ. Je pense que ce n'est là qu'une apparence. Le point d'arrivée ressort assez aisément du texte traditionnel : Spartien, *Hadr.*, 19, *Transtulit et colossum... de eo loco ubi nunc templum urbis est ingenti molimine...* Je lis : *in gentile* (ou *in gen.*) *monim.* = *in gentile monimentum*[3] : « Sur le monument de sa famille ». Cette abréviation épigraphique est vraisemblable dans un passage qui porte un peu plus haut *veterum nominibus* pour *vet⟨eribus⟩ nominibus*[4], un peu plus bas *simulacrum post Neronis vultum* pour *simulacrum pos⟨itum⟩ Neronis vultu* (cf. Lampr., *Comm.*, 17)[5].

Une description byzantine du Mausolée plaçait par dessus l'*Hadrianeum* un Colosse avec un quadrige tel qu'un homme corpulent pouvait passer par l'œil des chevaux (Cramer, *Anecdota Parisina*, II, 1839, p. 396). L'histoire décrit dans des

1. Les paons de bronze du Vatican (salle de la Pigna) viennent de la grille du Mausolée. Le voisinage du *circus Hadriani* rappelle aussi bien les courses équestres de la *consecratio* que les fêtes d'Hélios.

2. Lampride, *Commod.*, 17 (*Commodus*) *titulum* more solito *subscripsit* (*colosso*); cf. Herodien, I, 15, 19, ὑπογράψας τῇ βάσει ... ἃς εἰώθασι βασιλικὰς...προσηγορίας, — Cf. *C.I.L.*, VI, 983-992.

3. Cf. Pomponius Mela, *De situ orbis*, I, 6 : *monumentum commune regiae gentis* (« Tombe de la chrétienne » en Afrique) ; Suet., *Ner.*, *gentili Domitiorum monumento*.

4. *Revue numismatique*, 1919, p. 163 s.

5. *Not. degli scavi di Antich.*, 1892, 231 sur un petit cippe de marbre : ...ASSVS | SOLI | V·S·L·M. La *translatio* marquée par le *Chronicon Paschale* (κίνησις) sous l'année 128-130 (*Mél. Ec. fr. de Rome*, t. XXXVII, 1919, p. 292 ss.) servit donc à déblayer l'emplacement du temple de Vénus et de Rome ; elle dut s'achever un peu plus tard, quand le Mausolée fut debout. — Le géant de bronze fut emporté en morceaux par les Barbares, mais non par Totila, comme on l'a dit, puisqu'il ne restait qu'une « tour » (avec des statues de marbre) quand Bélisaire installa sur le Mausolée Constantinos et sa garnison.

termes analogues les morceaux du colosse de Rhodes (Pline, XXXIV, 41).

A l'entrée du Pont Saint-Ange on a récemment exhumé une inscription votive en l'honneur de Sol. Ajouterai-je que l'image du Colosse est particulièrement fréquente sur les médaillons et monnaies des Antonins, Caracalla compris? — Je pense donc que la restitution du Mausolée par Gamucci était juste, avec cette réserve qu'il me semble avoir eu tort de ne pas mettre un autre cylindre sur celui qui subsiste [1].

***

Si ces hypothèses ont quelque intérêt, l'honneur en revient à Ampélius qui en a fait naître l'idée. La découverte de l'autel de la Gigantomachie à Pergame vérifia un jour une indication de sa *periegesis*; des fouilles confirmeront-elles jamais les faits rapportés ou suggérés par les dernières lignes de ce chapitre? Il se peut; mais dès à présent il me paraît établi qu'archéologues et philologues ont méprisé bien à tort un inventaire aussi curieux et aussi précis des 7 merveilles du monde.

F. Préchac.

1. *Le antichità della città di Roma*, 2me éd., 1869, p. 188, 189. Les raisons littéraires invoquées dernièrement pour condamner une telle superposition sont faibles (arrêt du grand couloir circulaire à la chambre sépulcrale; hauteur du monument déclarée par Procope supérieure — sans plus — au mur d'Aurélien). A la première, il suffit de répondre qu'un escalier circulaire menait à la plate-forme supérieure; la seconde tombe d'elle-même si l'on se reporte au texte (*Bell. goth.*, I, 22) : c'est la base « carrée » du Mausolée qui, à elle seule, est comparée au rempart! Quant au monument d'ensemble, c'est « une forteresse, une tour élevée ».

L'ODEO DI CATANIA

I numerosi scrittori dei secoli XVI° e XVII° hanno conosciuto le rovine dell'odeo, in parte coperte da fabbricati per uso di abitazione, ma lo hanno chiamato con un nome ben diverso. L'edifizio, molto prima del secolo decimosesto, era chiamato il colisseum od il colosseum[1] ed era tanto comune tale denominazione, che formò uno dei punti di circoscrizione assegnato alla parrocchia di S. Filippo dal vescovo Caracciolo nell' anno 1556. Il Fazello lo chiama theatrum minus[2] ed al n° 17 lo rappresenta isolato nella pianta della città. Seguono questa denominazione vari autori, fra i quali il Cluverio, il D'Orville, il Winckelmann, il Denon ed altri[3]. L'Amico, seguendo l'opinione del Bolano, lo chiama theatrum parvum[4].

Il primo scrittore, che chiamava con il nome di odeo questo edifizio, fu Ignazio Paternò, principe di Biscari, il quale, con vera passione e con una certa competenza, si occupò delle antichità siciliane[5]. L'identificazione da parte del Biscari trovò la piena approvazione degli studiosi stranieri ed italiani e la sua opinione venne seguita da tutti. L'Houel fa cenno di tale

1. Carrera Pietro, *Delle memorie historiche della città di Catania*, Catania, 1639, vol. I; Grossi, *Catanense Decachord.*, Catania, 1642, VI, mod. III, p. 12, 14.

2. Fazello, *De rebus siculis*, Panorm. MDLX, deca I, lib. III, p. 64.

3. Cluverio, *Thesaurus antiq., etc.*, Lugdunum 1723, vol. I; D'Orville, *Sicula etc.*, p. 215; Winckelmann, *trad. it.*, Losanna 1773, p. 109; Denon, *Voyage en Sicile*, 1788, etc.

4. Amico, *Catana illustrata*, Catania 1741, vol. III; p. 68, 70.

5. Biscari, *Discorso accademico*, Catania 1771, nota 5; Biscari, *Viaggio per le antichità della Sicilia*, Napoli, 1781, p. 30.

edifizio[1], il Millin ne tratta anche[2] e così tutti gli eruditi locali, che, pur avendo scritto dei lavori pieni di chiari concetti e di esatte opinioni, a torto sono dimenticati dagli studiosi moderni[3]. Nei tempi più vicini si sono occupati dell' odeo, ma molto fuga-cementè, l'Holm, il Reina ed il De Roberto[4]; recentemente l'Orsi dà alcune notizie sugli scavi e sulle demolizioni eseguite in questo monumento, ma sospese nel novembre 1917[5].

Sembra che molti scrittori di archeologia si siano dimenti-cati dell' esistenza di questo gioiello d'arte, forse perchè Vitruvio nel libro V, 9, ove tratta dei vari odei del mondo greco e romani, non fa alcun cenno di quello di Catania; una dimen-ticanza che troviamo anche nelle diffuse enciclopedie[6]. Così, per citarne alcuni, il Durm, il Bormann ed il Neuwirt, il Körting, l'Oehmichen, il Collignon[7] ed altri si occupano nei loro lavori degli odei senza fare alcun cenno di quello di Catania. Altri,

1. Houel, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris, 1782, tome II. p. 139 e 142.

2. Millin, in *Dictionn. des beaux-arts*, Paris, 1806, p. 647-652.

3. Ittar, *Raccolta di antichi edifizi di Catania*, Catania, 1812, tav. 16-17; Ferrara, *Storia di Catania*, Catania 1829, p. 288; Alessi, *Storia critica della Sicilia*, Catania, 1835, vol. II, p. 250; Cordaro-Clarenza, *Osservazioni sopra la storia di Catania*, Catania, vol. I, p. 51; Bonaiuto, *Descrizione di Catania*, Catania 1841, vol. I, Antichità; Musumeci, *Sopra un rudero scoperto in Catania, cenni critici*, Catania, 1819, idem; *Illustrazione dell' odeo di Catania*, Catania, 1823, p. 1-55; idem, *Opere archeologiche ed artistiche*, Catania, 1845, p. 25 sq.; Serradifalco, *Le antichità di Sicilia*, Palermo, 1842, vol. V, p. 18. Tav. II, fig. 2, e Tav. VI.

4. Holm, *Das alte Katana*, Lübeck, 1873 con una pianta della città; Holm, *Storia della Sicilia, trad. it.*, Torino, 1896, vol. III, parte I, p. 447; Reina, *Caronda e le sue leggi*, Catania 1906, p. 91-94; De Roberto, *Catania*, Bergamo, 1907, p. 43-45.

5. Orsi, *Catania. Scoperte varie di antichità negli anni 1916 e 1917-IV°. Demolizioni e scavi all' odeo*, in *Not. Scavi*, 1918, p. 70-71.

6. Cf. Pauly, *Encyclopädie*, Stuttgart, 1848, p. 856-57; Baumeister, *Denkmäler etc.*, p. 1742; Saglio, *Dictionn. v. Odeum*, p. 150-152.

7. Durm, *Die Baukunst der Griechen*, Leipzig, 1910, p. 487-490; Bormann, u. Neuwirth, *Geschichte der Baukunst*, Leipzig, 1904, p. 232-34; Körting, *Geschichte des griechischen und römischen Theaters*, Paderbon, 1897, p. 306; Oehmichen, *Das Bühnenwesen der Griechen und Römer*, 1890, p. 222 e sq.; Collignon, *L'archéologie grecque*, Paris, 1907, p. 92-93.

come il Wieseler, il Müller, lo stesso Oehmichen[1] trattano del nostro odeo, ma solamente facendone un fugace cenno. Ora mentre vari scrittori si sono occupati degli altri odei anche con dei lavori speciali[2], non esiste un lavoro moderno su quello di Catania, tranne quello sopracitato del Musumeci, che deve essere rettificato in quasi tutte le sue parti. Per tale motivo ho creduto utile, ora che sono scomparse quasi tutte le sovraelevazioni, di presentare questo lavoro per descrivere e fare conoscere questo pregevole monumento due volte millennario, unico al mondo per l'importanza dei suoi avanzi.

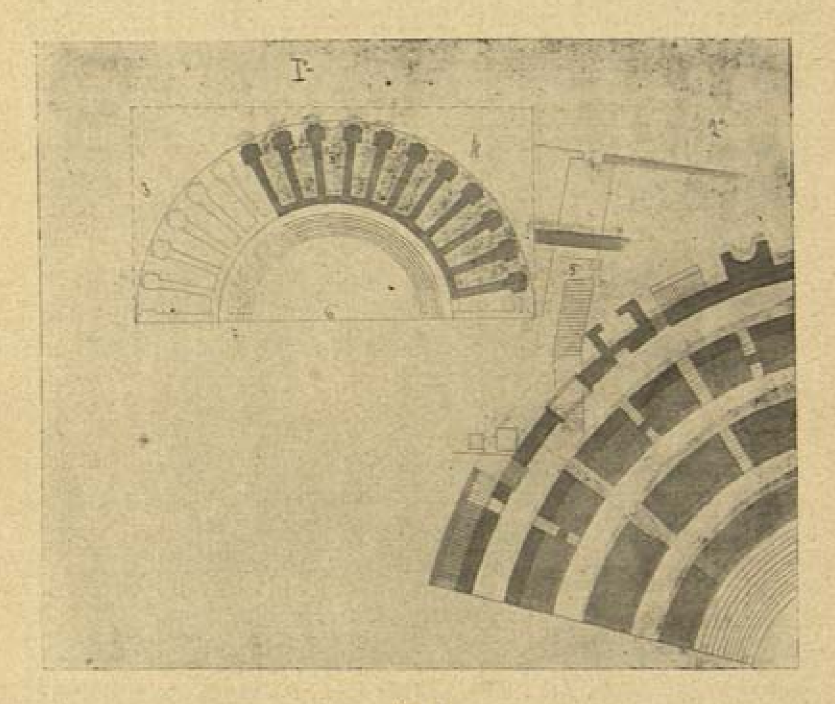


L'odeo sorge ad ovest del teatro greco (Tav. I); è di forma semicircolare con un circuito di m. 70,69 e con un diametro di m. 43,08. Ha una cavea (θέατρον) di diciasette cunei (κερκίδες)

1. Wieseler, *Theatergebaüde und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, Göttingen, 1851, p. 11, zu 11, 5, A u. B; Müller, *Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer*, Freiburg, 1886, p. 10; Oehmichen, *Griechische Theaterbau*, Berlin, 1886, p. 194, 201.

2. Schillbach, *Ueber das Odeon des Herodes Attikos*, Iena, 1858; Tuckermann, *Das Odeum des Herodes Attikos und der Regilla in Athen*, Bonn, 1868; Verrall and Harrison, *Mythology and monum. of anc. Athens*, London, 1890, p. 21 e 261 sq.; Dörpfeld, *Die Ausgrabungen am Westabhange der Akropolis* in *Ath. Mitth.* 1895, p. 95 (odeo in Atene); idem, *Die Ausgrabungen an der Enneakrunos* in *Mitth. Ath.*, 1894, p, 146; idem, *Die verschiedenen Odeien* in *Mitth. Ath.*, 1892, p. 252-260; Köhler, *Der Südabhang der Akropolis in Athen*, in *Mitth. Ath.*, 1877, p. 179-182 (odeo di Erode Attico); Duhn, *Ansicht der Akropolis aus dem Jahre 1670*, in *Mitth. Ath.*, 1877, p. 42; Friedländer, *Les jeux*, in Mommsen-Marquardt, *Manuel des antiquités romaines*, Paris, 1889, vol. II, p. 349 (odeo del campo di Marte); Judeich, *Topographie von Athen*, München, 1905, p. 291, pl. H (odeo di Erode Attico), p. 73, 92, 275 (odeo di Pericle); Dawkins, *Archaeology in Greece*, 1908-1909, in *Journ. of Hell. stud.*, 1909, p. 357 (odeo di Corinto), p. 367 (odeo di Efeso); Dawkins, *Archaeology in Greece*, 1906-1907, in *Journ. of. Hell. stud.*, 1907, p. 294 (odeo di Corinto); *Jahrbuch*, 1914, Berlin, p. 146 (odeo a Gortina); Mau, *Pompèji in Leben und Kunst*, Leipzig, 1908, p. 160-163 (piccolo teatro di Pompei); Wilberg, *Stierkopfkapitel aus Ephesos*, in *Jahreshefte*, 1909, p. 211-214, figure 107, 108, 109; Dörpfeld, in *Mitth. Ath.*, XXIII, 1898, p. 354 sq.; Heberbey, *Vorläufiger Bericht über die Grabungen in Ephesos*, in *Jahreshefte*, 1912, p. 167-175, figure n° 132, 133, 134, 135, 136; Hasluck, *Archaeology in Greece*, in *Journ. of. Hell. stud.*, 1912, p. 388 (odeo a Gortina).

divisi fra di loro da massicci di muri ; undici di essi all' aperto si presentano agli occhi dell' osservatore, gli altri sei demoliti vengono indicati dal perimetro dell' edifizio (Tav. I, 3). L'intera massa degli scaglioni era poi divisa in tre larghi



Tav. I

cunei. L'odeo ha due ordini di sedili, divisi fra essi da un muro di precinzione, con un unica apertura centrale. Da questo muro si partono altri 18 muri, che, a guisa di raggi, alla distanza di m. 6,45 di luce, arrivano alla circonferenza esterna dell' edifizio formando in questo modo 17 stanze di forma trapezia, coperte da volte armate, molto inclinate verso l'interno, nelle quali si entra per lo spazio fra l'uno e l'altro muro (Tav. III). Sulle testate esterne di esse si trovano altrettanti archi, sostenuti da pilastri, che costituiscono la periferia esterna dell' odeo. Queste

stanze non hanno alcuna comunicazione con l'interno e solamente quella di centro, per via dell' apertura di mezzo nel muro di precinzione (Tav. IV). Alla testata est di questo muro vi è una scala di 13 gradini, che porta all' orchestra, intorno alla quale sorge il primo ordine di sedili (Tav. IV).

Il secondo ordine di sedili passava sopra il dorso delle volte sopradette, costruite appositamente a piano assai inclinato e



Tav. II.

vi si accedeva per mezzo della scala ad ovest del teatro (Tav. II), che anche serviva di communicazione tra esso e l'odeo. Le volte hanno lo spessore di m. 0,77 e sono formate di schegge e di piccolissimi blocchi di pietra lava, legati con abbondante malta. Il resto della costruzione è ad emplecton.

L'esterno dell' odeo è ornato di pezzi di lava lavorati, disposti a fila orizzontali, come sembra che sia stato anche l'interno. I pilastri esterni passano sopra uno zoccolo senza base, con

una sola cimasa, la cui sagoma è una gola diritta. Le aperture, che immettono nelle stanze, sono larghe m. 2,32 ed alte m. 5,42; l'apertura centrale centimetri 39 più larga delle altre. A metà di altezza esse sono tagliate da una fascia di pezzi di lava, di forma piana, sulla quale poggiavano i cardini delle imposte, che, chiudendo la metà inferiore dell' apertura, lasciavano libera l'altra metà superiore per la comunicazione dell' aria e della luce. Diverse sono le opinioni circa la destinazione di questi ambienti; l'Holm[1] crede che siano stati dati come botteghe di mercanti o per simili usi, ma, secondo la comune opinione, sembra che queste stanze abbiano dovuto dare ricetto ai concorrenti ai premi, ai cori dei concerti musicali od alle altre persone addette all' odeo durante la rappresentazione. L'odeo catanese poteva accogliere 1312 persone.

La costruzione interna dell' odeo, sebbene sembri in certo modo simile a quella dei teatri, differisce sostanzialmente per tante ragioni. Malgrado le vicende dei tempi, i terremoti che hanno funestato la città e l'opera spesso barbara della mano dell'uomo, restano delle rovine troppo importanti, che permettono di ricostruire la configurazione interna del monumento.

Si vede un orchestra (ὀρχήστρα) circolare (Tav. IV) il cui piano ora completamente in vista conserva una rozza pavimentazione fatta di lastre di marmo frammentizie; una cavea senza i diazomata (praecintiones: διαζώματα), che esistono in altri odei[2] ed una θυμέλη = pulpitum, sulla quale si cantava[3]. Il nome della thymele, parte centrale dell' orchestra, che si riscontra isolatamente fin del secolo VI° a C. da un frammento di Pratinas[4], venne esteso più tardi alla medesina orchestra[5].

1. Holm, *Storia della Sicilia*, *l. c.*

2. Cf. Odeo d'Erode Attico: Schillbach, *op. cit.*, Tav. I-II; Tuchermann, *op. cit.*, Tav. I; odeo di Corinto di Erode Attico del medesimo tipo di quello di Atene : Philostrat., *Vit. soph.* II, 1, 5, p. 236 Kais.; quello di Patrai, che Pausania, VII, 20, 3 paragona all' odeo di Erode; e così tanti altri.

3. Isid., *Orig.*, 14, 47; Polluce, IV, 123.

4. *Ap.* Athen., p. 617, c.

5. Cf. Puchstein, *Die griechische Bühne*, Berlin 1901, p. 32, 115 e 123; Haighe, *The Attic theatre*, Oxford, 1907, p. 108, 142.

Non vi sono dunque nè vomitori, nè sale scoperte nè corridoi nè il logeion nè la scena nè la retroscena, ma certamente doveva esistere un muro di fronte (scaenae frons), che chiudeva dall' altra parte l'edificio. Nessuna traccia rimane del fronte della scena nè del pulpitum. Solo si è potuto riconoscere traccia della parascena orientale, che serviva anche di corridoio con il vicino grande teatro.

Ora si presenta la quistione se l'odeo catanese era coperto, poichè le ingiurie degli uomini, che hanno adattato nei tempi passati una parte dell' edifizio a case di abitazione e che quindi hanno arrecato dei notevoli danni alla muratura, in special modo ai muri superiori, non hanno lasciato alcune vestigie al riguardo. Ma noi sappiamo della fonti antiche ed un poco anche dalla ricostruzione dei piani di altri odei che la grande maggioranza di questi edifizi differiva sostanzialmente dai teatri ordinari per l'aggiunzione costante di un tetto, tanto che anche venivano chiamati θέατρα ὑπωρόφια[1] o theatra tecta[2]. Queste caratteristiche si riscontrano nell' odeo di Pericle ad Atene, e Plutarco, che ci ha lasciato delle notizie precise al riguardo[3], descrive anche la disposizione particolare del tetto, che si inclinava circolarmente a partire da una medesima sommità: περικλινὲς καὶ κάταντες ἐκ μιᾶς κορυφῆς πεποιημένον.

Ora guardando la disposizione del nostro edifizio, alle testate degli ultimi gradini si eleva una solida muraglia semicircolare ornata all' esterno di lesene di rinforzo e di arcate, di cui ancora si vede una parte (Tav. II), e prima di questo muro, in modo da formare un loggiato o portico, doveva esistere una quantità di colonne (πολύστυλον). Sul muro e su queste colonne era appoggiato il tetto, il quale, còprendo la cavea, andava ad appoggiarsi sul muro, chiamato scaenae frons, che trovavasi verso est.

1. Suidas, s. v. Ἡρώδης....; Philostr., *Vit. soph.*, II, 1, 5 p. 236 Kayser.
2. Mommsen, *Inscript. regn. Neap. lat.*, 2241 : Pompei ; Stat., *Silv.*, III, 5, 21 : Napoli.
3. Plutarco, *Pericl.*, 13.

***

Ora nasce la domanda per sapere quando venne costruito questo monumento.

Sappiamo che nel mondo greco esistevano alcuni odei. Quello



Tav. III.

di Pericle è il più antico ed il solo edifizio di questo genere che abbia conosciuto Atene durante il periodo classico; questo fatto è comprovato da tutte le fonti letterarie, che lo designano semplicemente con il nome di τὸ Ὠιδεῖον senza alcuna qualifica complementare[1]. Questo edifizio, che aveva la forma circolare come la tenda del gran Re e che sorgeva a sinistra del

1. Andoc., *Myst.*, 38; Aristoph., *Vesp.*, 1108; Xen., *Hell.*, 11, 4, 9, 10, 24; Demost., *Adv. Phorm.* 37, 52.

teatro di Dioniso[1], fu costruito a spese di Pericle verso l'anno 445 a. C., in vista dei concorsi di canto, di chitarra e di flauto, che egli aggiunse al programma tradizionale delle Panatenee[2].

Un' altro odeo di questo tipo è la Σκιάς di Sparta, che



Tav. IV.

secondo la descrizione degli antichi scrittori, era un edifizio rotondo con il tetto a cupola[3]. Essa era opera di Teodoro di Samos cioè verso il 600 a. C.[4] e per conseguenza sarebbe la cosa più facile che essa fosse servita di modello al costruttore dell' odeo di Pericle[5]. In questo gruppo di odei, costruiti a

1. Andoc., *l. cit.*; Vitruv., V, 9, 1; Paus. I, 20, 3.
2. Plut., *l. cit.*; Phot. e Suid., s. v. ᾠδεῖον.
3. Paus., III, 12, 8; Etym. Magn., p. 717, s. v. Σκιάς.
4. Paus., *l. cit.*
5. Cf. Wieseler, *Griech. Theater*, in *Ersch und Gruber's allgem. Encyclopädie*, LXXXIII, p. 162, nº 18.

forma circolare, si possono includere questo di Catania, quello di Filadelfia nella Lidia[1], l'odeo od anfiteatro dell' epoca romana a Sparta[2] ed infine quello costruito a Roma dall' imperatore Traiano[3].

Da un accurato studio dei ruderi esistenti, che permettono la ricostruzione dell' odeo ateniese di Pericle e il paragone con il nostro, risulta che il primo ha una figura semiellitica mentre il secondo ha una figura semicircolare. Questo era eguale d'estensione all' ateniese, di capacità però più che il triplo, e così mentre quello di Atene poteva contenere 382 persone, che assistevano comodamente allo spettacolo, l'odeo catanese, come sopra si è detto, poteva accogliere 1312 spettatori.

All' influenza degli Ateniesi, che condotti da Alcibiade nella guerra contro Siracusa stettero vari anni a Catana, si potrebbe attribuire la fondazione dell' odeo, e cioè verso i primi anni dell' Olimp. XCII = 412 a. C., quando la città, che aveva prima rifiutato di dare aiuti all' esercito ateniese, divenne poi il quartiere generale e la stazione navale degli Ateniesi, dopo che questi con lo stratagemma ideato da Alcibiade erano entrati nella città[4]. Diffati Alcibiade, come il più intraprendente ed il più astuto, chiese che fosse concesso ai capi dell' esercito l'ingresso nella città ed, avvenuto questo fatto, chiamati i Catanesi ad una pubblica concione nell' agora, cercò tutti i mezzi per attirarli dalla parte ateniese. Mentre il popolo se ne stava tutto attento alla di lui arringa, soldati ateniesi forzarono una piccola porta delle mura e quindi si introdussero nella città. Per quanto Tucidide procuri di colorire questa condotta poco leale, la posterità ha considerato questo avvenimento come uno dei più famosi stratagemmi militari; così lo

1. *Corp. inscr. gr.*, 3422 : εἰς ἐπισκευὴν τοῦ πετάσου τοῦ θέατρου. Qui senza dubbio, come presso Plinio XXXVI, 19, 4, il termine πέτασος designa un tetto a cupola.

2. Cf. Leake, *Morea*, II, 533; Curtius, *Pelop.*, II, 222, 225.

3. Paus., V. 12, 4.

4. Tucid., VI, 51, 1.

magnifica Polieno[1]. Sappiamo poi da Tucidide[2] che le navi onerarie della flotta ateniese venuta in Sicilia trasportarono un certo numero di persone senza armi, precisamente la ciurma che doveva pensare ai viveri dei soldati ed anche dei muratori, carpentieri, fabbri, scalpellini ed altri uomini di arti affini, per mezzo dei quali Alcibiade avrebbe potuto intraprendere ed iniziare la costruzione di un edifizio, nuovo assolutamente per l'Isola, in memoria forse di Pericle, che era stato l'autore di quello di Atene ed a cui egli doveva tanto.

Si potrebbe obbiettare che il generale ateniese dimorò poco tempo in Sicilia, perchè dovette partire per difendersi dalle accuse di violazione dei misteri euleusini e della profanazione delle statue, però si deve pensare che gli Ateniesi, rimasti in Catana sino alla fine della guerra, avrebbero avuto tutto il tempo necessario di portare a compimento la costruzione del l'odeo, se fosse stata intrapresa, o pure di costruirne una buona parte. Ed a proposito di costruzioni di opere o meglio di materiale per costruzione, un altro passo di Tucidide[3] ci fa conoscere in modo chiaro che gli Ateniesi nell' inverno, che seguì l'occupazione di Catana, preparavano tutte le altre cose per la circonvallazione, come mattoni e ferro e quanto occorreva per fabbricare, proponendosi di ricominciare la guerra in primavera. Questo passo farebbe sospettare circa la cronologia della costruzione dell' odeo, perchè ci fa sapere chiaramente che gli Ateniesi intrapresero delle costruzioni nella città di Catana, durante la loro permanenza.

Ma l'odeo di Catania deve considerarsi prettamente una costruzione romana, perchè senza dubbio le fabbriche, che si osservano, sono romane. Però dobbiamo anche pensare che

1. Polien., I, 40, 4.

2. Tucid., VI, 44, 1 : Τοσαύτη ἡ πρώτη παρασκευὴ πρὸς τὸν πόλεμον διέπλει. Τούτοις δὲ τὰ ἐπιτήδεια ἄγουσαι ὁλκάδες μὲν τριάκοντα σιταγωγοὶ καὶ τοὺς σιτοποιοὺς ἔχουσαι καὶ λιθολόγους καὶ τέκτονας καὶ ὅσα ἐς τειχισμὸν ἐργαλεῖα, πλοῖα δὲ ἑκατόν, ἃ ἐξ ἀνάγκης μετὰ τῶν ὁλκάδων.

3. Tucid., VI, 88, 6 : Καὶ τἆλλα ἐς τὸν περιτειχισμόν, πλινθία καὶ σίδηρον, ἡτοίμαζον, καὶ ὅσα ἔστι, ὡς ἅμα τῷ ἦρι ἑξόμενοι τοῦ πολέμου.

Catana subì molti danni per la conquista da parte dei Siracusani e sappiamo da Diodoro[1] che Dionisio il Vecchio, già padrone del governo di Siracusa cominciò a svolgere l'antico disegno dei Dinomenidi e della republica siracusana nei riguardi delle città calcidiche dell' Isola. Mediante il tradimento di Archesilao, potente cittadino ed usurpatore del governo di Catana, potè conquistare nell' anno 403 a. C. la città, nella quale egli lasciò una guarnigione dopo avere tolto le armi ai cittadini. Catana fu data ad abitare ai mercenari campani, che erano al soldo del tiranno siracusano, e molti dei cittadini catanei furono venduti come schiavi a Siracusa[2]. Il tiranno, che aveva saccheggiata e distrutta Nasso, arrecò molti danni alla città di Catana, come evidentemente si viene a sapere da un passo di Diodoro[3]. Non farà quindi alcuna meraviglia se in odio agli Ateniesi, egli abbia ordinato di demolire o di danneggiare l'iniziata costruzione dell' odeo, rendendolo inservibile ed un cumulo di macerie, sol perchè questo edifizio aveva la paternità attica.

Da questo periodo fino all' occupazione dei Romani, Catana ebbe pochissimi vantaggi dai tiranni siracusani. Sotto la dominazione romana la città cominciò ad acquistare una grande importanza e questa prosperità ci viene confermata dalle numerose opere d'arte, che ci sono pervenute, però danneggiate dai numerosi fenomeni tellurici e dagli uomini. Difatti Plutarco[4] indirettamente ci fa conoscere l'inizio dei restauri di molti monumenti, danneggiati o negletti durante i duecento anni circa del dominio siracusano, quando racconta che a Catana il console Marcello ristaurò il ginnasio. E parimenti da una iscrizione, di data più recente[5], sappiamo che dei grandi ristauri furono fatti al teatro greco, il quale sorge vicino al l'odeo.

1. Diod., XIV, 14.
2. Diod., XIV, 15, 2 sq.
3. Diod., XIV, 15, 3.
4. Plut., *Marcell.*
5. *C. I. L.*, X[a] 7124.

Esaminiamo alcune parti del nostro edifizio.

Una porzione della scala, che serviva di comunicazione tra il teatro e l'odeo, è allo scoperto, ma un' altra si trova sotto una volta grossissima di mattoni. Ai lati di essa vi sono eretti gli angoli di due sovraimposti pilastri, che formano una apertura d'ingresso, con quattro gradini, al corridoio superiore del teatro. La struttura di questa volta tutta di mattoni è solidissima, però diversa da quella che copre il corridoio. Essa fu un restauro, perchè facendo un paragone delle opere che vestono le pareti dell' altro corridoio del teatro e quelle del muro e dei pilastri della scala dell' odeo, vi si riscontra una differenza positiva, dalla qualle subito si deduce che la fabbrica di essi è assolutamente posteriore a quella delle pareti del teatro. Il Musumeci[1] riferisce che fece levare e poi rimettere con diligenza due pezzi di gradini della scala attaccati alla porzione del muro e li trovò murati con pochissimo calcetruzzo. I filari delle pietre del muro non hanno la medesima altezza e continuavano sin sotto i gradini; essi sono delle opere che da Vitruvio[2] vengono classificate con il nome di ψευδισόδομον. Altri restauri vennero fatti in vari tempi nelle pareti laterali della scala e sono visibilissimi e di troppo grossolana esecuzione.

I pilastri, che si vedono nell' esterna decorazione dell' odeo, sono di un genere ornativo di frequente uso nell' epoca romana, ma non possono essere classificati fra gli ordini architettonici descritti dal Vitruvio. Difatti gli antichi distinsero con cinque denominazioni i pilastri e cioè con la parola parastata il pilastro con ornato architettonico, con quello di pilae i massicci isolati, con la parola ante quelli attaccati alle mura e finalmente con il nome di anterides ed erismae quelli anteriori o perpendicolari o inclinati. Ora i pilastri dell' odeo non sono fra quelli chiamati parastata, adoperati come genere ornativo dei Romani

1. Musumeci, *op. cit.*, p. 34-35.
2. Vitruv., II, 8, 5.

perchè essi non corrispondono ai noti ordini architettonici nè per loro dimensioni nè per il loro carattere, essendo senza base e coronati da una sola cimasa. Essi corrispondono ai massicci interni cuneati, che sostengono le volte e perciò sembrerebbero che appartenessero a quella specie nominata anterides, che con termini moderni corrispondono ai barbacani o contrafforti o speroni.

Il rivestimento del muraglione esterno a semicerchio, suddiviso dai sopradetti pilastri corrispondenti ai muri radiali della cavea, è ornato di conci di lava squadrata e disposta in fila orizzontali e parallelli, alla maniera pseudo-isodoma.

Nella nostra costruzione vi è la presenza dei mattoni, che Vitruvio[1] chiama δίδωρον, τετράδωρον, e πεντέδωρον, secondo la loro lunghezza. Ora noi sappiamo che il costruttore greco conosceva i mattoni cotti, dei quali se ne serviva come eccezione e che inoltre egli sapeva fabbricare i mattoni induriti alla fiamma del forno; ciò lo dimostrano gli aggetivi ὠμὴ o ὀπτή, che gli autori accollano alla parola πλίνθος. Nel nostro caso Tucidide[2], nel passo che si è trascritto, fa conoscere che gli Ateniesi in Catana si dettero a fabbricare dei mattoni : πλινθία. Bisogna notare che lo storico adopera il vocabolo senza alcun aggettivo e questo fatto potrebbe fare credere che si trattasse di mattoni crudi. Ma per noi questa constatazione ha un valore relativo, perchè i mattoni, esistenti nella costruzione dell' odeo, si riferiscono ad un' epoca posteriore cioè a quella della dominazione dei Romani, presso i quali erano già in uso i mattoni cotti[3].

Ma il criterio costruttivo più importante, che assegna l'odeo al periodo romano, è l'emplecton, chiamato nell' antichità fartura od ἔμπλεκτον. Sappiamo che esso fece la sua apparizione all' epoca macedonica e che nel periodo ellenistico e greco romano se ne fece un largo uso. Difatti le due grandi innovazioni, che modificarono profondamente le abitudini della

1. Vitruv., II, 8, 7; Plin, H. N., XXXVI, 171.
2. Tucid., VI, 88, 6.
3. Durm, *op. cit.*, p. 200-204.

costruzione e che permisero di edificare con economia e rapidità, furono l'adozione dei mattoni cotti, che fanno nella Grecia la loro prima apparizione nel Philippeion d'Olimpia[1], e quella del miscuglio di calce e sabbia.

I criteri costruttivi, che abbiamo esaminato, portano dunque a credere che, per la cronologia, l'odeo deve essere attribuito all' età romana, mentre i criteri architettonici fanno pensare all' età greca. Difatti il fatto più saliente è la forma caratterista del nostro odeo costruito secondo quella degli odei classici, in particolare secondo la forma dell' odeo di Pericle e senza le perfezioni avvenute negli edifizi di tale genere nei secoli successivi. Se esaminiamo con una certa attenzione l'odeo di Erode Attico in Atene, ci convinciamo subito di trovarci dinanzi ad un altro tipo di odeo più perfezionato e più consenziente alle esigenze ed ai costumi dei cittadini di quell' epoca della Grecia. Questo edifizio era stato costruito dall' opulente sofista Erode Attico, che volle onorare in questo modo la memoria della sua seconda moglie, Appia Annia Regilla, morta nell' anno 160 a. C.[2]. Esso, secondo le notizie tramandateci da Pausania[3], sorpassava in ricchezza tutti gli altri edifizi del medesimo genere esistenti nel mondo greco.

Malgrado le ingiurie del tempo e degli uomini restano ancora oggi importanti rovine, i di cui scavi hanno permesso di restituire esattamente il piano. Questo odeo ha un' orchestra presso a poco semicircolare, una cavea con diazomata, alla cui sommità vi è un largo portico, un muro di fronte (scaenae frons) con tre porte e fiancheggiato da due ale o parascaenie ed infine un logeion dell' altezza di m. 1,10 del livello dell' orchestra[4]. Insomma quest' édifizio aveva tutte le parti costituitive del teatro ordinario con l'aggiunta del tetto, come sappiamo da

1. Paus., V, 20, 9.
2. Paus., VII, 20, 3; *Corp. inscrip. graec.*, III, p. 922, 925.
3. Paus., *l. cit.*
4. Schillbach, *op. cit.*, Tav. I-II; Wieseler, *op. cit.*, fig. 4; Tuckermann, *op. cit.*, Tav. I.

Filostrato[1]. Su questo tipo vennero costruiti gli altri odei sorti molto più tardi, come ad esempio quelli di Domiziano[2] e di Traiano[3] a Roma e molti altri del mondo greco. A questo poi si deve aggiungere la nuova forma di parecchi odei, la quale si allontana in modo assoluto da quella classica. Cosi abbiamo l'odeo di Cretopoli[4], in cui la cavea non ha una forma semicircolare e quello di Epidauro[5], che non ha nulla a che fare con il tipo classico.

Ora questi particolari architettonici, in special modo la mancanza assoluta dei diazomata come si riscontra nei tipi classici dell' odeo di Pericle e della Σκιά; di Sparta, fanno pensare che la costruzione sia stata ideata verso il 412 a. C. sotto l'influenza attica con la direzione e la cooperazione di quegli artisti che accompagnarono la grande spedizione ateniese, che almeno sia stata iniziata prima dell' occupazione della città da parte dei Siracusani e che per opera di Dionisio il Vecchio abbia subito o dei notevoli danni o quasi una totale demolizione da renderla inservibile. Senza dubbio l'iniziato edifizio è rimasto per un periodo di duecento anni abbandonato a se stesso e senza alcuna cura ed ha avuto un totale rifacimento, basato su i nuovi criteri costruttivi all' epoca della dominazione romana; rifacimento che riveste il carattere di una vera e nuova costruzione. Non va dimenticato pure che nella Sicilia ad Acre vi era un piccolo teatro per le audizioni musicali, il quale per i criteri architettonici e costruttivi deve essere assegnato all' età romana[6]. Ma questo odeo, che fu ideato e costruito in quell' epoca, non ha alcuna rassomiglianza al nostro e conferma precisamente la nostra tesi che nel periodo ellenistico e romano anche nella Sicilia non

1. *Vit. Soph.*, 1, 5, p. 236 Kays.
2. Suet., *Domit.* 5; Eutrop. VII, 15.
3. Dio Cass. LXIX, 4; Paus. V, 12, 4.
4. Durm, *op. cit.*, figura 433 b., p. 488.
5. Niemann u. Petersen, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, II Band, Wien, 1890, p. 98-99.
6. Serradifalco, *op. cit.*, IV, p. 159; Puchstein, *op. cit.*, p. 123; Brunet de Presle, *Stabilimento dei Greci in Sicilia*, 1862, trad. it. p. 315-16.

si costruivano questi edifizi secondo il tipo classico. Tutto questo poi va connesso a quella direttiva della politica romana, che tanti benefici arrecó alla città di Catana, facendola assorgere ad un grande centro intellettuale e commerciale.

Nel medio evo ed in quello moderno, l'odeo venne quasi distrutto dalla mano dell' uomo. Ruggero il Normanno fece prendere molto materiale per fare rifabbricare la cattedrale della città ed il Grossi[1] fa conoscere che le quattro colonne, le quali decoravano la navata della cattedrale prima del terribile terremoto dell' anno 1693 e che nel riacconciamento del tempio restarono murate nei pilastri attualmenti esistenti, furono prese dall' odeo. Molto materiale fu preso per la costruzione del vicino convento di S. Agostino e dal vice-re spagnuolo De Vega per terminare le mura della città[2].

Il pregevole monumento, pur troppo lungamente trascurato e trasformato nei tempi passati con adattamenti e sopraelevazioni in meschine abitazioni e luride botteghe, qualcuna per maggior danno destinata ad arti rovinose, implorava il riscatto. Mercè il valido appogio ed il lodevole interessamento del prof. Paolo Orsi, direttore del R° Museo Archeologico di Siracusa e sopraintendente dei Monumenti per la provincia di Catania, una buona parte del monumento è già stata acquistata dal Ministero della Publica Istruzione e per l'altra sono in corso le trattative, che richiedono lunghe e laboriose pratiche. Con il novembre 1917 è finito lo scavo dell' odeo, mettendo allo scoperto tutto l'intiero tratto espropriato dallo stato e per convincersi dei grandi passi fatti per il restauro dell' edificio, basta dare uno sguardo alla Tav. VI dell' opera citato del Duca di Serradifalco, dove vi è una nitida incisione con una veduta pittorica dell' edifizio verso l'anno 1842.

1. Grossi, *op. cit.*, II, mod. III.
2. Cf. Cordaro, *op. cit.*, p. 51, nota 2.

*
* *

Trattiamo ora dello scopo della costruzione di un simile edifizio nella città di Catana. Gli antichi davano il nome di odeo, astrazione fatta della sua forma e della sua architettura, ad ogni edifizio che realizzi queste due condizioni : l'esistenza di un tetto e la sua destinazione alle recite od esecuzioni musicali.

Gli scoliasti di Pindaro attestano l'esistenza dei giuochi nemei a Catana, fin da quando la città si chiamava Aetna, cioè sotto la dominazione dei Dinomenidi[1]. Ora noi sappiamo che faceva parte del programma dei giuochi il concorso musicale : μουσικὸς ἀγών, il quale comprendeva un concorso di rapsodi ed un concorso musicale propriamente detto. Nel concorso dei rapsodi si cantavano dei poemi ed in quello musicale propriamente detto vi erano delle gare fra i concorrenti. Un' iscrizione del 4° secolo[2] ci dà notizie sull' organizzazione di tali concorsi alle feste Panatenee. Il μουσικὸς ἀγών si componeva di concorsi di poesie con accompagnamento di chitarra (κιθαρῳδοί) e di flauto (αὐλῳδοί) ed anche di un concorso di soli strumenti : chitarra (κιθαρισταί) e flauto (αὐληταί). I premi consistevano in una somma di denaro[3]; il primo di ogni concorso riceveva inoltre una corona. Verso l'anno 390 a. C. nel concorso musicale si stabilisce una distinzione tra gli ἀγῶνες σκηνικοί e gli ἀγῶνες θυμελικοί[4]; questi ultimi corrispondono alla nostra musica di concerto. L'ordine è in questa maniera : ῥαψῳδοί, ἐπῶν ποιηταί, αὐληταί, αὐλῳδοί, κιθαρῳδοί, σαλπιστῶν, προσοδίων, ποιητῶν[5]. Quasi tutte le città, dove avevano luogo i concorsi musicali, si contentavano per tali audizioni di adibire il teatro, salvo poi ad impiegare, secondo i casi e secondo il genere degli spettacoli che dovevano darsi, il λογεῖον o l'orchestra.

1. Schol. ad Pind., *Olymp.*, XIII, 158 : ὑπ' Αἴτνας · τῆς Σικελίας πόλις · ἐκεῖ γὰρ ἄγεται ἀγων Νέμεα καλούμενος.
2. *Corp. inscript. att.*, II, 965.
3. Aristot., *De Rep. att.*, 60, 3.
4. Poll., *Onom.* III, 142; Plut., *Fab. Max.*, 4; Vitruv., V, 7.
5. Cfr. Frei, *De certaminibus thymelicis*, Bâle, 1900, p. 20.

La conferma della grande perizia e della costante passione della musica presso i Greci della Sicilia fin dall' epoca classica ci viene data dalla XII[a] ode pitica di Pindaro, nella quale il poeta esalta la vittoria panatenaica di Midas di Agrigento ai concorsi di flauto al principio del secolo V° e da un passo di Teofrasto, riportato da Ateneo[1], che Androne di Catana era stato il primo ad insegnare a regolare i movimenti del corpo sulle modulazioni del flauto. Per tale ragione gli antichi denotavano talvolta la danza con il nome di siciliana. Attribuivasi ancora ai Siciliani l'invenzione della forminga, uno strumento musicale che era una specie di chitarra, e dei crotoli[2]. A questo poi si aggiunge che nella città di Catana dimorò lungamente Tisia d'Imera, il quale fu soprannominato Stesicoro per avere insegnato l'accompagnamento della lira, che sostiene i canti[3].

Tutte queste notizie, le quali attestano la passione per la musica presso i Sicelioti, ci fanno pensare che, come Pericle sentì il bisogno di disciplinare i concorsi musicali alle feste Panatenee in Atene con il fare costruire un' apposito edifizio adatto alle audizioni musicali, così i cittadini di Catana, non secondi nella perizia e nella passione per la musica, accettarono subito l'idea di fare sorgere un' edifizio chiuso per darvi questi spettacoli, che per un periodo di tempo furono dati all' aperto e che per ragioni di acustica non potevano dare il risultato voluto.

Catania, aprile 1919

SALVATORE MIRONE.

1. Athen., I, p. 22 : Θεόφραστος δὲ πρῶτόν φησιν Ἄνδρωνα τὸν καταναῖον αὐλητὴν, κινήσεις καὶ ῥυθμοὺς ποιῆσαι τῷ σώματι, αὐλοῦντα · ὅθεν σικελίζειν τὸ ὀρχεῖσθαι παρὰ τοῖς παλαιοῖς.

2. Euseb., *Praepar. Evang.*, X, 6 : Σικελοί τε οἱ πρὸς τῇ Ἰταλίᾳ πρῶτοι φόρμιγγα εὗρον οὐ πολὺ τῆς κιθάρας λειπομένην, καὶ κρόταλα ἐπενόησαν.

3. Suida, Στησίχορος..... ἐκλήθη δὲ Στεσίχορος ὅτι πρῶτος κιθαρῳδίᾳ χορὸν ἔστησεν, ἐπεὶ πρότερον Τισίας ἐκαλεῖτο.

NOS VIEILLES CATHÉDRALES

ET LEURS MAITRES D'ŒUVRE

---

1) En novembre 1918, M. Louis Gillet, dans un article auquel la *Revue des deux Mondes* qui le publiait donnait une particulière autorité, nous disait le martyre de la cathédrale de Reims. Dans des pages d'une merveilleuse tenue littéraire, il nous montrait les blessures de notre vieille basilique nationale; d'une plume angoissée, il retraçait les ruines accumulées par la barbarie teutonique. Et dans sa plainte si vibrante, il ajoutait :

« Sans doute nous ne saurons jamais rien des hommes admirables qui ont créé les œuvres sans prix dont nous parlons.

« Des générations de sculpteurs qui travaillèrent à Reims un seul nous est connu par son nom et c'est un des derniers et assurément l'un des moindres : Jean Bourcamus. Que savons-nous des autres? Que pouvons-nous entrevoir de leurs mœurs et des conditions de leur vie?

« ... Par quelle étrange modestie, par quel détachement ou quel oubli de nous-mêmes, avons nous laissé à l'abandon la fortune de nos artistes? Pourquoi faut-il que nous ne puissions deviner un de ces noms qui devraient nous être sacrés? »

C'est la théorie, du reste, qu'il développait déjà dans son *Exposition de Sienne*, publiée en 1904, en parlant de Vecchietta, « qui consacrera ses dernières années à peindre les volets de l'armoire au linge de la Scala, non pour éterniser son nom, mais pour assurer à son âme le bienfait des prières des pauvres ».

C'est donc qu'il n'avait pas signé son œuvre.

2) C'est la légende de l'Anonymat obligatoire des Primitifs, celle du moindre effort pour nous, qui faisait écrire à la même époque à M. Louis Dauphin, à propos des artistes du moyen âge, « que du temps de Dante, il y avait des hommes qui parlaient, mais que ces hommes vivaient en troupeaux, ne se croyaient pas propriétaires de leurs personnes, et n'avaient pas une langue commune à tous les groupes. »

La Tradition l'affirmait ainsi. M. Vitry « attendait qu'on lui montrât une signature évidente et claire », et Lafenestre, dans une phrase magistrale, affirmait que « quand une œuvre est signée, c'est une chance de plus pour qu'elle soit fausse. »

Par une coïncidence curieuse, quelques semaines après, également dans la *Revue des deux Mondes* (15 décembre 1918), M. Ch. Coppier, étudiant les revendications d'art auxquelles nous avions droit, examinait les basiliques d'Allemagne où nous pourrions trouver des monuments équivalents à ceux qui venaient d'être détruits à Reims. De la Cathédrale, lui n'ignorait pas les auteurs; il savait qu'un certain Gaucher y avait travaillé au milieu du XIIIe siècle, et, à propos de Bamberg, il écrivait : « En ce qui concerne plus particulièrement Notre-Dame de Reims, c'est à Bamberg qu'on trouvera des œuvres de Gaucher de Reims pour remplacer les statues détruites...

« C'est vers 1250, après l'achèvement de son œuvre, que Gaucher vint avec ses « compaignons » entreprendre la décoration des transepts, du jubé, des piliers de la Cathédrale...

« Il est matériellement impossible qu'un autre sculpteur ait eu, dans le même temps, le même style et la même main.

« Toute la statuaire de Reims était achevée en 1245. »

3) Si M Louis Gillet ignore le nom des artistes qui ont élevé la cathédrale de Reims, M. Ch. Coppier ne semble pas avoir connaissance des dates auxquelles les architectes incomparables dont il parle, ont travaillé; on les trouvera plus loin, lorsqu'à mon tour j'arriverai à Reims. Mais puisqu'ainsi l'on semble ignorer pour ainsi dire tout, aussi bien de la cathédrale de

Reims que de nos autres basiliques, j'ai pensé qu'il serait peut-être utile de réunir les notes que depuis de bien longues années j'ai recueillies et de montrer que si « nous ne pouvons deviner un seul de ces noms qui devraient nous être sacrés », nous ne devons nous en prendre qu'à nous-mêmes. Il ne s'agissait, en effet, que de dépouiller six ou sept cents volumes, au plus, pour connaître une bonne partie des noms des maîtres d'œuvre de nos seules cathédrales. Les pages qui suivent, consacrées à trente-six cathédrales et à cinquante-deux églises, montreront que nous sommes loin d'ignorer « tout » de nos vieux maîtres, auxquels il est vraiment temps de rendre la place qui leur fut enlevée par l'école romantique de 1830[1].

4) Amiens (1288). — L'ancienne cathédrale ayant été détruite par un incendie en 1218, l'évêque Evrard de Fouilloy entreprit en 1220 de la reconstruire. Il confia la direction des travaux à Robert de Luzarches qui en dressa le plan. A la mort du prélat, en 1223, l'œuvre sortait à peine de terre. Un labyrinthe, détruit en 1830, mais dont l'inscription a été conservée dans le ms. n° 415 (f° 210) de la bibliothèque d'Amiens (xve siècle), d'ailleurs reproduit depuis bien des fois, nous donne le nom des architectes qui se sont succédé jusqu'à l'achèvement de l'église en 1288.

MEMORE QVAND LŒVVRE DE LEGLE
DE CHEENS FV̄ COMENCHIE ET FINE
IL EST ESCRIPT ET MOILOV
DE LE MAISON DE DALVS
EN LAN DE GRACE MI IIC (*sic*)
ET XX FV LŒVVRE DE CHEENS
PREMIEREMENT ENCOM̄ENCHIEE
ADONT EST DE CHESTE EVESQVIE

1. Voir à ce sujet : Mély (F. de), *Les primitifs français et leurs signatures. Les Sculpteurs*, Paris, Ami des Monuments, 1908, in-8°, 95 p. et gr. — *Les primitifs et leurs signatures. Les Miniaturistes*. Paris, Geuthner, 1913, in-f°, xvi-424 p., XXXI pl. et 315 gr. (Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

EVRART EVESQVE BENIS
ET ROY DE FRANCE LOYS
QVI FV FILS PHELIPPE LE SAGE
CIL QVI MAISTRE Y EST DE L'ŒVVRE
MAISTRE ROBERT ESTOIT NOMES
ET DE LVZAR̄CHES SVRNOMES
MAISTRE THOMAS FV APRES LVY
DE CORMONT ET APRES SON FILS
MAISTRE REGNAVLT QVI MESTRE
FIT A CHEST POINT MESTRE
QV̄ LINCARNATION VALOIT
XIII C MOINS DOVZE EN FALLOIT

Il est une autre inscription qui vient confirmer celle-là ; j'en ai trouvé la mention dans une plaquette bien peu connue de l'abbé Roze (1887), qui dit l'avoir relevée sur la plinthe supérieure de l'arcade principale du portail méridional, dit *de la Vierge Dorée*. Bien rongée par le temps, on pouvait cependant y lire encore il y a trente ans :

† EN LAN QVE LINCARNATION VALOIT MCC
XX RO[illegible]RS I FV RIMIST LE PREMIERE PIERRE·
IASIS[illegible] L·E CORS [illegible] ROBERT·

Ce serait alors l'inscription tombale de Robert de Luzarches, inhumé, comme tant d'autres architectes, au seuil de l'église qu'il avait élevée.

En 1366, l'évêque Jean de Cherchemona (1325 + 1373) faisait construire par l'architecte Pierre Largent la galerie voûtée au dessus de la grande rose.

C'est un nom qu'il faut rapprocher de celui de Gilles Largent, architecte, en 1391, des églises d'Arras et de Saint-Quentin.

5) ANGOULÊME (1125). — La cathédrale d'Angoulême, qui était terminée à la mort de l'évêque Gérard en 1126, est un type remarquable d'église romane à coupoles. Un chanoine, Ithier d'Archambaud, mort en 1125, y contribua pour une large

part. Son épitaphe pourrait même laisser supposer que ce fût réellement lui le maître de l'œuvre.

> HIC REQVIESCIT DOMINVS ITEV̄S ARCHEMBAL —
> DI CANONICVS HVIVS MATRICIS ECCLESIE IN
> QVA M [VLTA BONA OPER] A OPERATVS EST.
> OBIIT AVTEM VIII AVG. AB INCARNATIONE DINI
> ANNO MCXXV.

Ducange nous apprend en effet que l'*Operarius*, le maître de l'œuvre, était une dignité canoniale : ce qui est confirmé d'ailleurs par les prébendes d'Auxerre et de Saint Thomas de Strasbourg, réservées aux artistes.

De plus, les lettres entre crochets, usées par le temps, qui sont des plus imprécises, ont été substituées par Mgr. Cousseau, évêque d'Angoulême au siècle dernier, à une date où la légende de l'humilité des artistes du moyen âge était en pleine floraison. Les mots *m[ulta bona oper]a operatus est* qu'il propose devaient être, selon lui, restitués d'après le texte de l'*Écriture*. Comme rien n'est donc moins certain, il ne reste comme document que« M[ ]A OPERATVS. » Or, quand nous voyons dans les *Chroniques* du temps « qu'Ithier partagea avec l'évêque la dépense de la *construction des murs* », ne serions-nous pas pleinement autorisés à restituer M[AGNA-MOENI]A OPERATVS EST ; il serait ainsi l'architecte de la Cathédrale. Et ce qui pourrait encore nous confirmer dans cette hypothèse, c'est le monogramme de la façade du nord, que M. de Lasteyrie à bien voulu me signaler naguère en m'engageant à l'étudier.

Dans ces lettres liées, je crois trouver très facilement ITIVS, qui, comme l'ITEVS de son épitaphe, doit se lire ITERIVS[1]. Cette ligature me semble aussi claire que la signature cryptographique hugo, dans le célèbre portrait d'un membre de la

1. Le nom d'Itier, nous le retrouverons en 1105, dans l'Histoire de la Sainte Chandelle d'Arras ; en 1120, comme architecte de Saint-Martin d'Auxerre. Est-ce le même ?

famille de Croy, attribué d'ailleurs par tous à Hugo van der Goes.

Il reste enfin, maintenant que nous avons ainsi une date précise (1125), un rapprochement bien curieux à faire : l'étroite parenté de la frise de la Cathédrale avec l'*Histoire d'Arthur* de la cathédrale de Modène, exécutée en 1099 par Willigelmus, que certains, comme Zimmermann, pensent être un Guillaume du Nord.

Assurément, l'artiste auquel nous la devons a connu, soit par un carton, soit par un voyage, une des pages les plus curieuses de l'art italien du XII[e] siècle : et lorsqu'on prétend que le « Maître anonyme » d'Angoulême fut inspiré par Saint-Benoit-sur-Loire où nous trouvons la signature d'VMBERTVS, ne faudrait-il pas peut-être rechercher là au contraire des influences du Nord ou de l'Italie ? Ici c'est tout un. La question, comme on le voit, est des plus complexes; actuellement, seul le nom d'Itier, chanoine, maître de l'œuvre, demeure indiscutable, avec la date de MCXXV.

6) Arles (XII[e] siècle). — Saint-Trophime-d'Arles est, à juste titre, avec Saint-Gilles-du-Gard, un des monuments les plus célèbres du midi de la France.

Dès 1845, Caumont avait estampé dans le cloître une pierre tombale qui nous donne, à la date du VII des calendes de janvier 1182, le nom de l'architecte Pons Rebolli, comme à Angoulême, « *canonicus operarius ecclesiae* » :

VII : KL : IANVARI
ANNO DNI ⅭⅭCLXXXII O
BIIT PONCIVS REBOLLI SA
CERDOS ET CANONICVS
REGVLARIS ET OPERARIꝰ
ECCLESIE SANCTI TROP
hIMI ORATE PRO EO.

7) A *Saint-Honorat*, on pouvait lire autrefois l'inscription suivante :

ANNO DOMINI MCCCXIII DIE III APRILIS SIT NOTVM CVNCTIS QVOD PONCIVS SAURII ET FRATRES FECERVNT ME.

Ce nom de Poncius est fort fréquent parmi les architectes qui signent leurs monuments. On le retrouve dans le cloître avec beaucoup d'autres : VGO. JOANNES. BONVS. STEPHANVS. BERNARDVS. BERTRANDVS. RAIMVNDVS. TRICARDVS. GVILLELMVS : peut-être formaient-ils une corporation de frères-maçons, comme les frères Pontifes d'Avignon ou ceux de Strasbourg ; l'épitaphe que nous reproduisons pourrait nous le faire supposer. Mais Ugo semblerait en quelque sorte en être le chef, car son nom est inscrit dans cinq édifices rapprochés : à Beaumont, à Vaison en Vaucluse, dont nous allons parler plus loin, en expliquant le chronogramme d'une inscription qui semble au premier aspect des plus incompréhensibles, et aussi à Apt, à La Chapelle Saint-Gabriel avec Poncius.

8) AUTUN (XIIe siècle). — La cathédrale de Saint-Lazare offre, dit Quicherat, un des types les plus élégants de l'architecture qui prit naissance au XIe siècle en Bourgogne.

Le tympan du portail, qui nous présente un des plus terribles *Jugement dernier* de l'époque romane, porte, sous les pieds du Christ dans sa gloire, l'inscription :

GISLEBERTVS FECIT HOC OPVS

Dans la Cathédrale, en 1170, l'évêque Etienne avait fait élever un tombeau, sculpté en haut relief, à saint Lazare. Détruit le 24 janvier 1766, il en reste encore aujourd'hui seulement trois statues. Sur l'entablement qui les supportait on lisait en lettres gravées, remplies de mastic noir :

MARTINVS MONACHVS LAPIDVM MIRABILIS ARTE
HOC OPVS SCVLPSIT STEPHANO SVB PRAESVLE MAGNO

L'inscription avait été sauvée à la Révolution : il y a quelques années j'en ai vu encore une notable portion, aujourd'hui bien réduite ; mais les quelques lettres que M. de Charmasse

a pris la peine de me décalquer permettent encore de reconnaître la parfaite authenticité du relevé qui en avait été fait, alors qu'elle existait intégralement.

9) BÉZIERS (XIIe siècle). — La cathédrale de Béziers fut brûlée en 1209. Un passage de la *Chronique de la croisade contre les Albigeois* nous l'apprend en ces termes :

E ars tot le mostiers que fetz maistre Gervais.

Ainsi le maître de l'œuvre s'appelait Gervais. Dès 1844, d'ailleurs, Renouvier l'avait fait connaître à ses confrères en archéologie.

10) BOURGES (XIIIe siècle). — Plusieurs noms de maîtres de l'œuvre de Bourges sont parvenus jusqu'à nous. Au-dessus du linteau de la porte de Saint-Ursin du XIIe siècle, on lit GIRALDVS FECIT HAS PORTAS. En 1224, pendant que Girardus de Cornossa (Cornusse) est *magister simulacrorum*, Li Flamans est *magister de capsa* et Martinus est *laptomus*. Ils sont, en qualité d'artistes travaillant à la Cathédrale, déchargés, par le Chapitre, de la Mortaille.

Au bas de l'*Histoire de Noé* sculptée au porche principal on lit : AGVILLON DE DROVES. Enfin M. Boinet, en 1912, a signalé le nom de Niciel, maître d'œuvre, auquel il croit pouvoir attribuer, en 1295, les deux porches latéraux de la Cathédrale.

11) CAMBRAI (1227). — A lire Quicherat, on ne saurait vraiment douter que le maître de l'œuvre de la cathédrale de Cambrai ait été Villard de Honnecourt.

Ce qui semble tout à fait probant, c'est que les chapelles dont on trouve les plans dans son célèbre *Album* n'existaient pas encore quand elles y furent dessinées, puisqu'elles sont accompagnées de la mention : « de telles manières doivent estre s'on lor fait droit ».

L'église qui remplaçait la cathédrale romane, restaurée par l'évêque Gérard, *sapiens architectus*, en 1080, était conçue d'après les plans de la cathédrale de Reims, précieusement

relevés par Villard de Honnecourt dans son *Album*. La chose est toute naturelle, puisque Cambrai, n'étant pas encore métropole, dépendait de la province rémoise : elle était donc fille de l'Eglise de Reims. Et le plan relevé par Aimé Boileux en 1825, gravé dans les *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai*, est absolument conforme au dessin du manuscrit.

Le XIVe siècle va nous donner plusieurs noms d'artistes qui travaillent à la Cathédrale : Colin de Brancourt (1339-1340); en 1348, Jean de Biauneveu, dit Poutrain; en 1353, Savalle; en 1365, Beaudouin Le Roux; en 1368, Hue de Corbie, descendant de Pierre de Corbie, l'ami de Villard de Honnecourt; en 1391, Gilles Largent; enfin, en 1397, Jehan Boutry.

12) CHÂLONS-SUR-MARNE (1257). — Dans ses *Procès-verbaux* de 1842, le Comité d'archéologie, après s'être applaudi d'avoir reçu dans l'intervalle de deux sessions, des communications sur DEUX CENT VINGT-CINQ (*sic*) artistes du moyen âge à peu près inconnus ou ignorés, signale une pierre tombale trouvée dans la cathédrale de Châlons-sur-Marne. Comme celle de Libergier de Reims, elle représente un personnage à manteau court et à capuchon rabattu, tenant entre ses bras un modèle d'église; on peut être presque certain que c'est un architecte. Malgré les brisures, l'inscription donne encore : CI GIST MICHIES LI PAPELARZ [redacted] LAN MCCLVII [1].

Il faut donc bien probablement voir là l'architecte de Notre-Dame de Châlons et également celui de l'église de Saint-Etienne de la même ville.

13) CHARTRES (XIIe-XIVe siècles). — Il y avait dans la seconde moitié du XIXe siècle, à Chartres, un vieux tonnelier, M. Lecoq, qui sur la fin de sa vie se prit de passion pour l'histoire de sa ville. Tous les membres de la société d'archéologie — les survivants de 1875 — se rappellent cette intéressante figure d'ou-

1. L'estampage en a été envoyé au Comité en 1843 par M. F. Pernot, membre de la Commission archéologique de la Marne; il m'a été impossible de le retrouver.

vrier qui, une fois retiré des affaires, passait sa vie à la Bibliothèque et aux Archives départementales à dépouiller les vieux comptes et les manuscrits.

Alors que L. Merlet, l'archiviste, tout imprégné de la légende de l'anonymat, imprimait que « les pieux artistes du moyen âge, travaillant avant tout pour la gloire de Dieu, ne songeaient guère à livrer leur nom à la postérité, et qu'ainsi, de leur fait, nulle part nous ne trouvons leurs noms », notre vieil artisan, très mal vu d'ailleurs pour ce motif, faisait sortir des comptes, des nécrologes, des cartulaires pourtant bien explorés, mais par des savants dont le siège était fait, la trace et le nom de nombreux artistes qui avaient travaillé à la basilique chartraine.

Dans son étude sur la cathédrale de Chartres (*Mémoires des antiquaires de France*, 1903), M. Eug. Lefèvre-Pontalis a fait dans ses travaux une ample moisson, qu'on peut ainsi résumer, avec quelques corrections ; car, ainsi qu'on va le voir, les dires nouveaux, les lectures et les gravures (dessinées) de M. Lefèvre-Pontalis ont besoin d'être fort soigneusement controlés.

Quel est l'architecte de la cathédrale chartraine du XIe siècle? Lecoq estimait que, comme on ne trouvait dans les *Nécrologes* du temps que le nom d'ouvriers secondaires, c'était fort probablement Fulbert lui-même qui en avait donné le plan et dirigé les travaux. Hypothèse bien hardie pour l'époque, car on ignorait encore combien furent nombreux les abbés, les évêques, non seulement grands bâtisseurs d'églises, mais directeurs des travaux. C'était le temps ou « *fecit* », à la suite d'un nom épiscopal, signifiait « a fait faire », alors que maintenant les chroniques, relues avec soin, nous montrent plus de cinquante prélats ou chanoines, véritables maîtres d'œuvre, nommés même évêques, uniquement pour être les *architectes* de nouvelles cathédrales : tels Gundulfus, moine de Caen, évêque élu de Rochester ; Lanfranc de Saint-Etienne, élu évêque de Cantorbéry ; Ernulph, évêque de Colchester ; Gérard II, évêque de Cambrai, dont le nom au nécrologe est suivi de *sapiens*

architectus; d'ailleurs on en trouvera une liste à la fin de cette étude. Il est donc fort admissible que Fulbert donna les plans de la cathédrale du XI[e] siècle; le passage du nécrologe, au IV des ides d'Avril, n'y contredit pas : « ad restaurationem hujus sancti templi quod *ipse* post incendium a fundamento reedificare ceperat ». Le mot *ipse* semble bien caractéristique.

De cette époque nous avons dans les obits les noms de *Teudho, qui frontem hujus ecclesie fecit*, de Manvaldus, de Britto, de Jean, de Martin, de Jean fils de Vital, charpentiers, de Berengarius, *artifex bonus*; vers 1164, le pavage de l'entrée de chœur avait été refait par *Robertus, natione armoricus*. En 1194 la cathédrale de Fulbert fut détruite par un incendie.

Il est un nom gravé au portail royal de la cathédrale qui mérite de retenir notre attention, quoique M. Lefèvre-Pontalis ait imprimé qu'il serait « insensé » de voir là un artiste[1]. Le mot est peut-être un peu gros, quand on lit les arguments de M. Lefèvre-Pontalis : on croirait presque entendre le vieil Haeckel, répondant à celui qui n'était pas de son avis : « Vous êtes un imbécile. » Peu importe, examinons la chose.

Derrière une des statues on peut lire en belles capitales ROGERVS. Comme le personnage a un veau à ses pieds, c'est un boucher, dit M. Lefèvre-Pontalis, dont le nom est écrit, *au-dessus de sa tête*. Boucher? Mais comme sur plusieurs autres points, il ne faut accepter les dires, les gravures même donnés par M. Lefèvre-Pontalis qu'avec les plus extrêmes réserves. Il est à l'école de ces maîtres qui n'hésitent pas à imprimer que « quand un tableau est signé, c'est une chance de plus pour qu'il soit faux ». La signature Robertus, étant bien visible, ne peut donc être celle d'un artiste.

D'abord, ce « boucher », qui ne tue nullement le veau à ses pieds, n'a pas son nom inscrit *au-dessus* de sa tête, pour l'indiscutable raison qu'il n'a plus de tête. Rogerus est gravé aujourd'hui *au-dessus de son cou*; il était par conséquent

1. *Bullet. de la Société des Antiquaires de France*, 1907, p. 172.

derrière sa tête, presque absolument dissimulé, comme celui de BRVNVS à Saint-Gilles du Gard. Son costume fort riche, bordé d'un galon couvert de broderies, ne semble guère celui d'un boucher à l'abattoir. Si c'eût été un boucher, eût-il été même un des donateurs de l'église, sa statue serait-elle vraiment placée à l'endroit *le plus apparent*, au milieu, au-dessus même des rois et des reines qui ornent le portail?

Mais ce qui serait tout à fait extraordinaire, c'est que le nécrologe, pour une donation aussi précieuse, ne contînt pas la moindre mention d'un Rogerus, *lanius*, alors que le Chapitre n'avait garde d'oublier des donateurs de beaucoup moins d'importance.

14) Enfin, dans le nécrologe de l'abbaye de Saint-Père, dans la ville même de Chartres, presqu'à l'ombre de la basilique, nous lisons, à cette époque, l'obit d'un ROGERIUS *artifex*.

Si bien d'ailleurs, qu'après notre discussion, M. Lefèvre-Pontalis finit par déclarer que la question de savoir si le Chartrain Rogerus exerçait un art ou un métier au XIIIe siècle était *insoluble*. C'est déjà beaucoup.

Pour le XIIIe siècle, nous n'avons aucun nom à signaler, les registres capitulaires ayant été détruits. Il en est de même du Labyrinthe, qui aurait pu, comme dans tant d'autres églises, nous révéler le nom des maîtres de l'œuvre, ainsi que l'a signalé il y a bien des années Doublet de Boisthibault (*Rev. arch.*, VIII, 1855, p. 446). Il faut arriver au XIVe siècle pour en reprendre la suite.

De 1300 à 1316, c'est maître Jean des Carrières ; il a sous ses ordres, en 1306, Renaud, charpentier de Sens et, en 1310, Simon, charpentier de Chartres. En 1316, Simon Daguon lui succède comme architecte. A cette date eut lieu une expertise des travaux, Pierre de Chelles, *magister fabricæ B. M. Parisiensis*, Nicolas de Chaumes et Jacques de Longjumeau font un rapport qui nous a été conservé. Ces noms, nous allons les retrouver dans l'œuvre d'autres cathédrales de l'Ile de France dont on prétend les architectes inconnus. Ils étaient accom-

pagnés, dans leur visite, de Daguon, l'architecte, de Simon, maître charpentier, de Berthaut, maistre imagier, qui fut chargé de remettre en place la statue de la Madeleine, au portail septentrional.

En 1370, le maître d'œuvre est Jean Aus Tabours, et non Cabours, comme dit M. Lefèvre-Pontalis (il s'appelle Jean Aux Tabours dans les comptes royaux de 1369). Nous le rencontrerons plus loin dans la direction des travaux de Notre-Dame d'Alençon et de Mantes.

15) En 1387, Perrot Martineau est charpentier, et Vuatier Laurent architecte en 1400. Il a pour auxiliaires Jean Briquede, Jean Douge, Vincent Patouin, Renaud Vielle, Vincent Fillais, Guillot Richeust, Jean Marsault, Guillaume Bretonnier, Jean Duchesne, Jeannin Bernart, Guillaume Brifer, André Belliart.

En 1415, Jean de Laletraye est charpentier et nous verrons, en 1431, Robin Bonvallet charpentier et Jehan Delaunoy, figurer dans les comptes.

Nous devons parler maintenant d'une inscription qui a été présentée comme une signature par nombre de savants. Mais de même que M. Lefèvre-Pontalis regardait la signature de ROGERVS, du Portail royal, comme le nom d'un boucher, bien ignoré d'ailleurs, le nom qu'il reproduit dans une gravure des *Mémoires des Antiquaires* de 1903, ROBIN B, inscrit en belles lettres de la fin du XIVe siècle au portail septentrional, lui paraît être la signature d'un *veilleur de nuit* (?)

Du XIVe siècle, nous connaissons un sculpteur chartrain, Maître Berthaut, qui assistait à une expertise en 1316 avec l'architecte Simon Daguon, mais s'appelait-il Robin ? On pourrait certainement chercher de ce côté si... la gravure donnée par M. Lefèvre-Pontalis était exacte. Or, l'estampage que M. Mayeux, l'architecte bien connu, a eu l'amabilité de me faire et que j'ai apporté à mes collègues des Antiquaires donne : ROBIIIT^P. Il n'y a donc nullement ROBIN B P. mais Robin TP. Et si nous cherchons alors dans nos listes de sculpteurs du XIVe siècle des noms commençant par ces initiales, nous ren-

contrerons tout de suite deux sculpteurs associés dans nombre de travaux importants de la fin du XIVe s. : Robin Loisel et Thomas Privé. Ils exécutèrent en 1389 la tombe d'Isabelle de Bourbon, et en 1397 la tombe de Du Guesclin à Saint-Denis. A moins que ce ne soit, plus vraisemblablement même, Robin P[ierre], maître d'œuvre de la cathédrale de Paris, en 1421, qui succéda à Henri Brisset, et aussi de Saint-Maclou de Rouen en 1432. Comme on sait que le Chapitre de Chartres prit souvent pour les travaux de réparations de la Cathédrale des artistes parisiens, on pourrait retenir une de ces pistes, réellement, au premier aspect, plus sérieuse que l'hypothèse d'un veilleur de nuit, vraiment aussi inattendue ici que celle de Dom Chamard, qui, pour prouver l'authenticité du Saint-Suaire, invoquait l'assassinat en 1890 d'une veuve Moutet, sur le quai de la Cannebière [1].

16) CLERMONT-FERRAND (1248). — Nous avons pour la Cathédrale un document de premier ordre : c'est l'inscription tumulaire de l'architecte Jean Deschamps, qui commença la Cathédrale en 1248, sous l'épiscopat de Hugue de La Tour.

MEMORIA SIT QVOD MAGISTER JOHANNES DE CAMPIS INCEPIT HANC ECCLESIAM ANNO DOMINI MILLESIMO DVCENTESIMO QVADRAGESIMO OCTAVO QVI JACET CVM MARIA VXORE SVA ET LIBERIS EORVM. IN TVMVLO INCISO ANTE VALVAS BEATÆ MARIÆ.

Il mourut en 1280.

En 1340, Pierre de Cebazat, construit la nef.

17) Quant à *Notre-Dame du Port*, il est indispensable de revenir sur l'inscription connue du chapiteau de Joseph, qui a donné lieu à bien des discussions. Alors que les meilleurs historiens d'art y veulent lire « *Rutius me fecit* », l'estampage m'avait fait croire qu'il y avait : « *Rittibitus me fecit* ». Or, la lecture est beaucoup moins compliquée ; il y a simplement ROTBERTVS. C'est d'ailleurs à cette dernière interprétation que s'est rallié le comte de Lasteyrie.

1. *Revue critique*, 1903 (I), p. 204.

18) Colmar (XIIIe siècle). — Au IXe siècle, l'église était simplement une chapelle consacrée à Saint-Martin. A la fin du XIIIe siècle, elle fut transformée en église gothique à trois nefs par un architecte français, dont on voit la statue, parmi les figures qui ornent le portail de Saint-Nicolas : à côté se lit l'inscription : « MAISTRE HVMBRET ». D'ailleurs, c'est la seule chose que nous sachions de lui. Sa statuette est la quatrième figurine à gauche.

Au milieu du XIVe siècle, le chœur actuel fut terminé par Guillaume de Marbourg, mort en 1363. Sa pierre tombale est à Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg ; sur la dalle, il est représenté en costume d'architecte.

19) Etretat (XIIe-XIIIe siècle). — Notre-Dame d'Etretat est une belle construction romane, dont le chœur et le transept datent du XIIIe siècle. Le nom de l'architecte du XIIe siècle, GOSSE, gravé sur une pierre dans l'intérieur de l'église, a disparu vers 1843.

Une charte des Archives de la Seine Inférieure nous a conservé les noms de Garnier de Fécamp et d'Anquetil de Petitville, sculpteurs, qui travaillaient à l'œuvre entre 1218 et 1238.

20) Le Mans (XIIe siècle). — Au commencement du XIIe siècle, vers 1110, Hildebert, évêque du Mans (1097-1125), voulant relever sa Cathédrale, s'adressa à Geoffroy, abbé de la Trinité de Vendôme, pour avoir un architecte. Jean lui fut envoyé : il se mit à l'œuvre ; mais quand Geoffroy le réclama, Hildebert refusa de le renvoyer et le garda.

La Cathédrale fut incendiée en 1136 ; l'évêque Guinmarus entreprit aussitôt de la réédifier. On voit au bas du maître-pilier, du côté de l'épître, la date de 1145.

Du XIIe siècle nous n'avons aucun nom d'architecte, mais les nécrologes, les chroniques ont-ils été soigneusement dépouillés ? Cependant, quand nous savons que les évêques étaient architectes, qu'ils travaillaient de leurs mains pour

leurs cathédrales, nous n'avons pas le droit de laisser sans mention un passage de la vie de Guillaume de Passavant, évêque de 1143 à 1187, que nous trouvons dans les *Gestes des évêques du Mans* : il orna lui-même une de ses chapelles de statues « *viventium speciebus expressis conformatae ; intuentium non solum occulos, sed etiam intellectum depraedantes.* »

La Cathédrale avait été terminée vers 1258, après de longues années de travail ; à cette époque Thomas, *dictus* Tostain, *cementarius*, est occupé à l'œuvre. On croit pouvoir supposer que Simon du Mans, que nous trouvons à Tours en 1279 avec Etienne de la Montagne ou de Mortagne, avait d'abord travaillé au Mans ; mais on n'en a aucune preuve.

Au commencement du XIV[e] siècle (dans les vingt premières années), Mathieu Julien est le maître de l'œuvre. Il travaille à harmoniser le chœur avec l'ancien transept du XII[e] siècle ; mais le Chapitre ne peut faire terminer le travail que vers 1395.

Au XV[e] siècle, les artistes sont nombreux. Comme en 1403 nous rencontrons le nom de Nicole de Lescluse, maître d'œuvres, on peut supposer que c'est lui qui acheva la partie méridionale du transept.

21) Le Puy (XII[e]-XIV[e] siècle). — Bien que dans une des plus scientifiques descriptions des portes sculptées de la cathédrale du Puy, il ne soit question que d'un encadrement fait de « beaux caractères arabes qui font penser à l'art des Mozarabes d'Espagne », à les examiner attentivement, on ne tarde pas à y voir GAUZFREDVS ME FECIT. PETRVS ED. — Godefroy m'a fait, Pierre m'a édifié. — S'agit-il de l'évêque Pierre II (1145 + 1155) ou de Pierre III (1159 + 1189) ? En tous cas, comme Pierre était l'évêque, il s'ensuit que Godefroid était l'artiste qui exécuta ces portes. Plus tard, en Italie, nous retrouverons la porte du tabernacle de Sienne, signée de la même manière, en caractères pseudo-coufiques, TURRINI, nom d'un orfèvre, italien, confirmé par les comptes.

D'après N. Thiollier, c'est à cet artiste, célèbre dans son emps, qu'il faut attribuer les portes romanes sculptées de Blesle, de Chamalières et de La Voûte Chillac.

La Cathédrale nous fournit encore, sculptés sur la Porte de Saint-Martin, deux noms d'artistes : GACHARDVS et GUISCARDVS

Quant à l'inscription PISO SENATVR ARTEFEX FECIT, qu'Aymard signalait naguère sur une architrave de pierre, maintenant au Musée, il semble assez difficile d'indiquer son exacte provenance et la date de son exécution; mais elle devait être mentionnée.

22) Meaux (xiiie-xive siècles). — Le peu que nous savons de l'histoire de l'œuvre de la cathédrale de Meaux répand cependant sur les relations des cathédrales de l'Ile de France la plus curieuse lumière.

Il ne s'agit plus en effet de rapports d'architecture, mais des architectes eux-mêmes, de parenté d'ateliers dont le nom des chefs doit donner la clé de questions sur lesquelles on pourrait longuement discuter sans se convaincre.

Le plan de Saint-Etienne de Meaux se trouve dans l'*Album* de Villard de Honnecourt avec cette mention : « Vesci l'eslignement de l'églize de Miaux de Saint Estienne. » Mais quand le célèbre architecte la relève vers 1250, elle n'était pas telle que nous la voyons aujourd'hui. Des titres certains prouvent qu'en 1268 « cette toute belle et noble construction ne présentait que lézardes et était à la veille d'une épouvantable ruine. » En 1253, le maître d'œuvre était Gautier de Val Renfroi. Si l'on observe que le portail des Merciers est une copie du portail méridional de Notre-Dame de Paris, œuvre de Jean de Chelles en 1257, il n'y a pas lieu d'en être surpris. C'est Nicolas de Chaumes qui en 1326 donne le plan de la façade. Or, nous avons vu Nicolas de Chaumes et Pierre de Chelles fils de Jean, associés dans une expertise en 1316, et quand, en 1308, il était maître d'œuvre de la cathédrale de Sens, c'était déjà à Colin Cheile

qu'il achetait les colonnes de pierres dont il avait besoin.

N'oublions pas que Chelles est un petit village, peu éloigné de Meaux.

Quant aux Val Renfroi, nous avons ainsi en 1253 ce Gautier; nous rencontrerons en 1309 Pierre de Val Renfroi, construisant à Paris le collège de Navarre; en 1342, c'est Jean de Val Renfroy qui est maître de l'œuvre de la cathédrale de Sens; de telle sorte que nous nous retrouvons toujours, pendant plus d'un siècle, devant les trois noms associés des Val Renfroy, des Chelles, des Nicolas de Chaumes. Ce qui peut expliquer alors bien des choses obscures jusqu'ici et que seules, des personnalités déterminées peuvent nous laisser mettre au point

23) Metz (1381). — Bégin, dans son *Histoire de Metz*, nous a conservé le dessin d'un monument qu'on voyait encore dans la cathédrale de Metz au XVIIIe siècle.

Il représentait un personnage à genoux devant la Vierge. Son épitaphe nous apprend que c'est le tombeau de Perrat, architecte de la Cathédrale, exécuté par son élève Thierry de Sierck.

DESSOVS CEST ALTEIT GIT MAI
STRE PIERE PERRAT LE MASSON MAI
STRE DE LOVRAIGE DE LA CITEIT
DE MES ET DE LESGLYE DE NOSTRE DA
ME DO CARME ET DE LA GRANT ES
GLYE DE TOVLT ET DE VERDVN QVI
MORVT LE XXVe JOVR DOV MOY DE JV
LET LAN DE GRACE NOSTRE SEGNOVR
M ET CCCC PRIES ADEV POVR LVY.

C'est ainsi sous un autel, au-dessous de la sacristie, dans le collatéral du côté de la place de la Chambre, que reposait l'architecte de la Cathédrale, achevée en 1381.

Son monument nous apprend en même temps qu'il fut, non seulement l'architecte de l'église des Carmes de Metz, mais également celui des cathédrales de Toul et de Verdun, qui devaient plus tard former les Trois Évêchés.

Perrat était né à Metz au commencement du XIVe siècle, mais on ignore la date de sa naissance. Nous connaissons seulement celle de sa mort, le 25 juillet 1400.

Après lui, Rogier Jacquemin, le sculpteur, en fut le maitre d'œuvre ; il meurt le 11 février 1446. Il travaillait également aux cathédrales de Metz et de Toul avec Grant Jehan « tailleur d'images », que la *Chronique* qualifie de « grand ovrier ».

En 1468, Jean de Ranqueval éleva la tour, qui fut terminée en 1481.

24) LE MONT-SAINT-MICHEL (1203-1268). — Qu'y a-t-il de vrai dans la légende rapportée par M. Ed. Schuré, dans la *Revue des deux Mondes* (août 1890) que l'auteur de la colonnade serait un certain Gaultier ? Sur lui, nous n'avons aucun renseignement. Mais, pas plus que tant d'autres monuments du XIIIe siècle, la *Merveille* n'a jalousement gardé son secret. De même qu'à Reims les portraits des architectes entouraient l'archevêque qui avait bâti la cathédrale, ici, dès 1877, Corroyer avait mentionné, non seulement les noms, mais les figures, malheureusement mutilées, des deux maitres d'œuvre MAGISTER ROGERVS et MAGISTER JEHAN, qui accompagnaient le buste central de DOMNVS GARINVS. Ici donc, comme à Bâle, comme à Colmar, comme à Ciudad Rodrigo, comme à San Cucufat, comme à Saint-Claude, comme à Genève, comme à Aoste, pour ne citer que des exemples indiscutables, les artistes nous ont aussi laissé leurs noms auprès de leurs portraits.

25) NEVERS (XIIe s.). — L'église de Saint-Sauveur s'est effrondrée en 1838. Heureusement, le *Bulletin monumental* (t. XXXV, p. 595) nous a conservé le nom de l'architecte MAVO, inscrit au tympan de l'église.

26) PARIS (1257). — *Notre-Dame.*

ANNO D· MCCLVII MENSE FEBRVARIO IDVS
SECVNDVS HOC· OPVS FVIT· INCEPTVM. CHRISTI
GENITRICIS HONORE · KALENSI LATHOMO
VIVENTE JOHANNE MAGISTRO·

Cette inscription, qui se lit sur la plinthe droite du portail méridional de Notre-Dame de Paris, nous apprend ainsi que Jean de Chelles, architecte, a commmencé le travail le deux des ides du mois de février 1258.

Et d'un texte signalé par M. H. Stein en 1911, il semble bien résulter que Pierre de Montreuil, qui meurt en 1289 et que nous retrouvons dans l'érection de tant de monuments parisiens, a collaboré avec Jean de Chelles dans l'œuvre de Notre-Dame. Mais est-ce à dire que ce dernier fût l'architecte de toute la partie occidentale de la basilique ?

L'expertise de Chartres de 1316 nous apprend, au contraire, qu'en 1316 Pierre de Chelles était « *magister fabricae B. M. Parisiensis* ». Comme le portail septentrional est d'environ cinquante ans moins ancien que le portail méridional, c'est donc à Pierre, fils ou neveu de Jean de Chelles, mais en tous cas son descendant, imbu de ses traditions, que nous devons l'attribuer. Et nous pourrons alors nous expliquer les rapports constatés entre le portail des Merciers de Meaux et le portail méridional de la cathédrale de Paris, puisque les plans sont ainsi sortis du même atelier.

Pierre de Chelles avait commencé comme sculpteur de monuments funèbres ; c'est lui qui exécuta le tombeau de Philippe le Hardi, dont il fut payé en 1307.

Ne quittons pas la cathédrale de Paris sans reproduire l'inscription du Tour du chœur :

> C'est Maistre Jehan Raüy.
> Massou de Nostre-Dame par l'espace de XXVI ans
> Qui commença ces nouvelles histoires.
> Et Jehan le Bouteiller son nepveu.
> Qui les a parfaites en l'an MCCCLI.

Ainsi Jehan Raüy était *lathomus*, architecte de Notre-Dame, bien avant 1325 : on peut donc penser qu'il succéda à Pierre de Chelles qui dirigeait l'œuvre en 1316. De sorte que pendant plus de cent ans nous avons, sans interruption, les noms de quatre des architectes de la cathédrale de Paris.

On voyait autrefois à la clôture du chœur de Notre-Dame, dans le collatéral Nord, vis à vis de la Porte rouge, la représentation de ce Jean Raüy, accompagnée d'une inscription commémorative. Dans la tourmente révolutionnaire elle a disparu et moins heureuse que celle de Perrat de Metz, qu'on peut voir dans Bégin, il ne nous en reste que le souvenir.

L'effigie du chanoine maistre Pierre de Fayet, qui l'accompagnait, était ainsi conçue :

MAISTRE PIER
RE DE FAYET
CHANOINE DE
PARIS A DON
NE CCII PAR ·
POUR AIDIER
A FAIRE CES
HYSTOIRES ET
POVR LES NO
VELLES VOIR-
RIERES Q SUT
SVS LE CUER
DE CEANS

En 1815 elle faisait partie de la collection des Petits Augustins ; elle y est cataloguée sous le le n° 134. En 1842, elle était intacte et fut déposée dans un atelier dépendant du musée historique de Versailles. Qu'est-elle devenue depuis ce moment ?

27) PARIS (1318). — *Saint-Jacques.* — Si nous ouvrons les *Mémoires des Antiquaires de France* de l'année 1865, nous avons, dans une étude sur Saint-Jacques, les comptes de 1318, les seuls qui n'aient pas été détruits. Nous y trouvons les plus précieux renseignements.

En cette année, nous y lisons en effet les payements pour des œuvres déterminées de maçonneries, de sculptures, de peintures, faits à Conrad Toussac, Henri de Baussant, Pierre de Paillard, Michel de Bracheuil, Loys de Chaumont, Moriset ;

Robert de Lannoy, sculpte les Apôtres, dont saint Jacques (le n° 1903 du Musée de Cluny), et les peint; Pierre de Broissièles (Bruxelles) peint les statues du pignon. Un Anglais, David de Conventry, est son associé. Un peu plus tard, Raoul de Heudicourt sculptera la statue de Madame la Royne à genoux, de la Comtesse d'Artois et des quatres filles de la Royne. Guillaume Noutriche sculpte un saint Jacques, aux pieds duquel sont agenouillées la reine Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe le Long, avec ses quatre filles, Jeanne, Marguerite, Isabelle, Blanche, et la Comtesse d'Artois sa mère; il terminera ensuite la statue de l'évêque de Beauvais. Jehan de Thermes sculpte des angelots, et Pierre Gaudeer les colonnes qui soutiennent saint Jacques.

Nous trouvons là aussi le miniaturiste Mahiet, dont il a été question naguère à propos du ms. lat. 10483 de la Bibliothèque nat., *le Bréviaire de Belleville* (Mély, *Signatures de Primitifs*, 1913, p. 60). Là, nous apprenons qu'il s'appelait Mahiet de Douai. Il fut chargé d'écrire et d'enluminer une *Légende de saint Jacques*. Puis ce sont deux maçons, Reynaudin de Laon et Lorin de Biaumont, enfin un peintre qui travaille aux tabernacles, Thevenin Legrant; plusieurs de ces artistes travaillaient encore en 1348.

28) Paris. — *Sainte-Chapelle*. — La Sainte-Chapelle fut commencée en 1240 et non en 1248, comme on le croit généralement (Mély, *Chronique des arts*, 1899, p. 24). Elle fut édifiée sur les plans de Pierre de Montreuil, et non de Montereau ainsi qu'il est souvent nommé. Il fut inhumé dans la chapelle de la Vierge de Saint-Germain des Prés qu'il avait édifiée, ainsi que le réfectoire de l'Abbaye. Il était représenté sur sa pierre tombale avec une règle et un compas à la main : on y lisait cette inscription :

FLOS PLENVS MORVM. VIVENS DOCTOR LATOMORVM
MVSTEROLO NATVS JACET HIC PETRVS TVMVLATVS.
QVEM REX COELORVM PERDVCAT IN ALTA POLORVM
CHRISTI MILLESIMO BIS CENTO DVODENO
CVM QVINQVAGENO QVARTO DECESSIT ANNO.

Comme on le voit, ce sont des vers sans quantité, simplement métriques, que les poètes religieux du moyen âge employaient à l'imitation de l'hymnologie grecque, ainsi que l'a montré, en 1866, le cardinal Pitra,

Pour qu'il n'y ait pas d'hésitation sur le nom de Montreuil qui a été l'objet, dernièrement encore, de savantes dissertations, la pierre tombale d'Agnès, sa femme, enterrée dans le chœur de la même chapelle portait :

ICI GIST ANNES FAMME JADIS FEV
MESTRE PIERRE DE MONTREVL
PRIEZ DIEV POVR LAME DELLE

En 1383, Robert Faucher était le maître charpentier de la Sainte-Chapelle.

Il ne faut pas confondre Pierre de Montreuil avec Eudes de Montreuil, également architecte parisien, qui meurt en 1289 et qu'on retrouvera un peu plus loin.

29) Périgueux (1169). — Le couronnement du tombeau de l'évêque Jean d'Asside, mort en 1169, dans l'église de Saint-Etienne de Périgueux, est formé d'un arc en tiers-point, décoré de feuillages, qui repose sur deux colonnettes surmontées de chapiteaux.

Deux longues inscriptions, relatives à Jean d'Asside, sont gravées sur le montant de gauche; mais au-dessus de la retombée, l'artiste, sans aucune humilité, a tracé en grandes lettres, à l'endroit le plus apparent, même au-dessus du nom de l'évêque, l'inscription suivante :

CONSTANTINVS DE JARNAC
FECIT HOC OPVS.

30) Reims (1211). — C'est donc dans *La Cathédrale martyre* que M. Louis Gillet écrit : « Sans doute nous ne saurons jamais rien des hommes admirables qui ont créé les œuvres sans prix dont nous parlons. . Pourquoi faut-il que nous ne puissions deviner un de ces noms qui devraient nous être sacrés »?

N'aurait-il donc pas lu les travaux dont à la première page

de son article il nous donne cependant une courte bibliographie?

Mais telle est la puissance de la Tradition, telle est l'autorité des « *Verba magistri* », qu'il n'a pas même eu la pensée d'ouvrir le travail que M. Demaison avait publié en 1894 dans le *Bulletin archéologique*.

Laissons de côté Rumaldus, l'architecte de la première cathédrale en 875, et ne parlons que du labyrinthe célèbre, objet de tant d'études, détruit en 1778, mais que Jacques Cellier, au XVIe siècle, eut l'heureuse inspiration de relever (Bibl. nat., ms. fr. 9152, p. 77), reproduit depuis bien des fois d'ailleurs, avec cette légende :

« Au milieu du dit dédale, il y a un rond large de six pieds et demy, dans lequel est insculptée la représentation de celuy qui l'a fait, avec quelqu'escriture à l'entour, laquelle ne se peult cognoistre.

« Autant y en a aux quatre coingts d'iceluy dédale, où sont représentation et escriture : premier en celuy qui est près de la chaière du prédicateur en la dicte église, qui est entrant à main gauche, est l'image de maistre Jehan Le Loup qui fut maistre des ouvrages d'icelle église l'espace de seize ans et commença les portaux d'icelle.

« En l'autre du mesme costé est l'image de Gaucher de Reims, qui fut maistre des ouvraiges l'espace de huict ans, qui ouvra aux vossures et aux portaulx.

« En l'autre qui est d'autre costé vis à vis, et opposite de ceste cy, est l'image d'un Bernard de Soisson qui fist cinq voutes et ouvra à l'O, maistre de ses ouvraiges l'espace de trente cinq ans.

« En la dernière qui est à l'opposite de la dicte chaière du prédicateur est l'image d'un Jehan d'Orbais, maistre des dicts ouvraiges, qui encommencea la coiffe de l'église.

« Ces quatre dernières rotondités ont cinq pieds de largeur ».

La Cathédrale fut commencée en 1211 ; le Labyrinthe date de 1290 environ. Nous avons ainsi, par lui, pendant soixante

dix neuf années, le nom des architectes de la Cathédrale : Jean d'Orbais, qui travailla de 1211 à 1231, Jean Le Loup de 1231 à 1247, Gaucher de Reims de 1247 à 1255, enfin Bernard de Soissons de 1255 à 1290.

Quant au portrait du centre, c'était fort probablement, comme dans le labyrinthe d'Amiens, la figure de l'évêque sous qui la basilique fut commencée, Albéric de Humbert, qui, en 1211, en posa la première pierre.

A leur suite, M. Demaison cite : Adam, dont le chanoine Cocquart, au XVII[e] siècle, découvrit la pierre tombale entre les piliers hors de l'église, avec cette inscription :

✝ CY GIST MAISTRE ADAMS QVI FVT MAISTRE DE LOVVRE.

Cette épitaphe, en français, semble bien en effet dater du commencement du XIV[e] siècle. Adam prendrait place ainsi après Robert de Coucy, mort en 1311, suivant l'inscription de la pierre tombale qui se trouvait autrefois dans le cloître de Saint-Denis de Reims.

CY GIST ROBERT DE COUCY MAISTRE DE NOSTRE DAME ET DE SAINT NICAISE QVI TRESPASSA L'AN MCCCXI.

Adam meurt avant 1318, car à cette date Colard, dont nous ignorons tout, est maitre de l'œuvre ; il l'est encore en 1327 ; de 1352 à 1358, Gilles de Saint Nicaise est à son tour maitre de l'œuvre ; en 1389, nous rencontrerons maitre Jean de Dijon qui meurt vers 1416 ; il eut pour successeur Colard de Givry, qui exerça les fonctions de maitre de l'œuvre pendant trente six ans et qui mourut le 18 décembre 1452, ainsi que le disait son épitaphe : « Cy gist maistre Colart de Giveri qui fut maistre de l'œuvre de cette église, 1452. »

C'est lui qui exécuta le jubé de la Cathédrale, détruit au XVIII[e] siècle, qui avait été terminé en 1485 par le maitre-maçon Denis Aubert.

31) De ce que *Saint-Nicaise* et Notre-Dame ont des rapports très proches, de ce que Robert de Coucy et Gilles de Saint-Nicaise ont été maitres des œuvres des deux églises, on a

cru pouvoir regarder Hugues Libergier comme un des premiers maitres d'œuvre de Notre Dame.

Sa pierre tombale dans l'église de Saint-Nicaise, sur laquelle il est représenté avec ses attributs d'architecte, porte simplement l'inscription suivante :

CI GIST MAISTRE HVES LIBERGIERS QVI COMENÇA CESTE EGLISE AN L'AN DE L'INCARNATION MCC ET XXIX LE MARDI DE PAQVES ET TRESPASSA L'AN DE L'INCARNATION MCCLXIII LE SEMEDI APRES PAQVES POVR DEV PIEZ POR LVI

Il n'est là nullement question de la Cathédrale, quand au contraire l'épitaphe de Robert de Coucy et les pièces d'archives qui ont rapport à Gilles de Saint-Nicaise précisent qu'ils furent maitres des œuvres des deux églises.

Nous sommes loin, comme on le voit, de l'anonymat imposé aux architectes, de l'ignorance absolue de leurs noms qui ne nous permettaient pas d'autre ressource, pour la connaissance des œuvres d'art, que des hypothèses.

Et tout de suite leur valeur, essentiellement relative, devient fort inquiétante.

En effet, dans son article du 15 décembre 1918, de la *Revue des deux Mondes*, M. Ch. Coppier, parlant à propos de la cathédrale de Reims de *Nos revendications* artistiques et des monuments allemands auxquels nous pourrions demander des compensations, signale la cathédrale de Bamberg dont il déclare le peuple des statues, proche parent des merveilles de Reims détruites par l'ennemi, comme pouvant aider à réparer les ruines causées à la Cathédrale martyre par les barbares.

Il n'ignore pas, à la vérité, les noms des architectes de la cathédrale : il dit simplement que « notre pays trop riche en artistes de premier ordre les a noyés dans un obscur anonymat dès le début du XVIe siècle ». Il me semble que c'est pourtant à un curieux du XVIe siècle, Jacques Cellier, que nous sommes redevables des noms des premiers architectes de Reims.

Sans se préoccuper des dates données par l'inscription du

Labyrinthe, sans tenir compte des attributions aux artistes, il affirme « qu'il reste à Gaucher de Reims l'immense gloire méconnue d'avoir œuvré durant huit ans aux voussures et aux portaux, lesquels ne peuvent être que les trois porches surmontés de gables, de la façade occidentale ». Ce point de départ, qui ne repose que sur une simple hypothèse personnelle, lui paraît tellement solide qu'il décide que « c'est donc à maitre Gaucher de Reims et à son atelier qu'il faut attribuer sans conteste les remarquables figures des trois porches et la décoration du contre-portail intérieur, l'une des plus pures merveilles de la statuaire médiévale et le plus rare trésor de Reims ». Et le voilà qui conclut : « C'est à Bamberg qu'on trouvera des œuvres de Gaucher de Reims pour remplacer nos statues détruites... Car il est matériellement impossible qu'un autre sculpteur ait eu dans le même temps le même style et la même main. Toute la statuaire de Reims était terminée en 1249 ». La question, en quelques lignes, se trouve ainsi tranchée.

Malheureusement, plusieurs points restent difficiles à admettre, quatre si on veut : 1° Bamberg est inspiré de Reims; 2° Gaucher de Reims est un sculpteur ; 3° la statuaire de Reims est achevée en 1249; 4° Gaucher est à Bamberg en 1250, avec son atelier. M. Coppier serait certainement bien embarrassé pour trouver, autre part que dans son affirmation, une réponse à ces quatre questions. Assurément, il n'a pas étudié la bibliographie de Bamberg, qui montre l'incertitude qui plane sur ses origines et sur sa filiation.

32) En 1902, M. Weese affirmait que c'était bien la sculpture française qui avait donné à Bamberg les modèles de ses sculptures, mais qu'ils dérivaient des diverses écoles du Midi de la France; les réserves de M. Raymond Kœchlin, sur ce point, ne sauraient être passées sous silence. Quant au monument lui-même, Darcel, il y a bien longtemps, montrait ses rapports étroits avec Laon, signalait ses sculptures très particulières, notamment les célèbres bœufs si rares dans l'architecture, maintenant si bien cachés par des batiments accolés au Dôme

qu'on ne soupconnne même pas leur existence; et il en rapprochait le voyage de Villard de Honnecourt en Hongrie, précisément dans ces temps-là. D'ailleurs Gaucher de Reims était-il sculpteur? Nul ne le sait. Gaucher a-t-il terminé les sculptures des portails de Reims en 1249? Les dates du Labyrinthe nous fournissent la réponse : Gaucher de Reims travailla à Notre Dame de 1247 à 1255 ; il n'était donc pas à Bamberg en 1250, avec son atelier.

Quant à affirmer qu'il « est impossible qu'un autre sculpteur ait eu, dans le même temps, le même style et la même main que Gaucher de Reims », il est probable que M. Coppier n'a pas eu connaissance d'un article de M. Carl R. af Ugglas, qui, quelques mois avant la guerre, publiait dans le *Konst och Konstnärer* (1913, fasc. 3), un article sur les sculptures de l'église d'Oja dans l'île de Gotland, des environs de 1270, « qui se rattachent de si près aux sculptures de l'église de Reims, qu'il faut certainement considérer leur auteur comme d'origine française ». Et de fait, il est difficile de trouver un plus précieux rapprochement que celui de deux têtes d'une parenté plus qu'évidente. Mais pour la Suède nous avons une pièce bien authentique : l'autorisation donnée en 1287 à Etienne de Bonneuil, sculpteur à Paris, par Philippe le Bel, pour « aler à Upsal, en Suède, et mener et conduire, au couz de la dicte église, tex compagnons et tex bacheliers, comme verra qu'il sera mestier et profit à la dicte église ».

Et les registres de la fabrique mentionnent effectivement la présence du sculpteur français, à Upsal, en 1291 et 1292[1].

Upsal présente assurément, de l'avis de tous, de curieuses analogies architecturales avec Reims, mais je crois que, pour la sculpture, Oja est beaucoup plus caractéristique. M. Coppier va-t-il dire que Gaucher de Reims en est nécessairement l'auteur?

Il y a donc là certaines questions que M. Coppier paraît avoir trop superficiellement étudiées.

1. La pièce est publiée par M. Wrangel, dans *Antiquarisk Tidskrift för Suerige* (Stockholm), XV (I), p. 118.

N'en est-il pas de même quand « il prend date pour une thèse qui sera soutenue sous peu, pour la *Suprématie de l'art en France* dans les dix siècles de notre histoire nationale »?

J'aurais mauvaise grâce à la discuter d'avance : mais il me pardonnera certainement de lui signaler un article, paru dans *la Revue de l'Art* en 1906, *La Renaissance et ses origines françaises*, de l'auteur de ces lignes, où peut-être il trouvera, sur un sujet qu'il croit sans nul doute inédit, des renseignements qui semblent lui avoir échappé.

33) Rodez (1277). — La cathédrale de Rodez est un des monuments gothiques les plus intéressants du Midi de la France. La première pierre en fut posée le VIII des Kal. de Juin 1277 par l'évêque Raimond de Chaumont.

En lisant les études d'art de 1836, nous voyons comment, à propos de cette cathédrale, étaient traitées à cette date les inscriptions de nos vieux monuments. Je copie :

« Nous ne savons à quelle époque remonte une inscription qu'on voyait encore il y a quelques années sur le mur de la cathédrale de Rodez, et que le bon goût aura peut-être fait disparaître depuis.

« D'après cette inscription, ce monument serait aussi élevé que la grande pyramide d'Égypte. Il ne s'en faut que de 200 pieds que cela soit vrai. »

Cette inscription, aujourd'hui disparue par le fait du « bon goût » des romantiques, était ainsi conçue :

FACESSANT ÆGYPTIORVM INSANE PYRAMIDUM MOLES VALEANT ORBIS MIRACULA.

Comme le nom de Dédale rappelait le Labyrinthe, le nom des Pyramides rapprochait la cathédrale de Rodez d'une des merveilles du monde.

Par bonheur, un *fragment* de compte de 1294, échappé au vandalisme, nous apprend combien étaient payés les architectes qui, de 1277 à 1298, édifièrent la cathédrale. C'étaient Maitre Stephanus et son élève Poncet, qui recevaient pour leurs

loyers 120 livres 6 sols, et B. Bruni, qui touchait 15 livres 4 sols 4 deniers. Les autres ouvriers, assurément de beaucoup moins d'importance, y sont ainsi désignés en bloc : « Item pro loqueriis multorum aliorum magistrorum, 85 l. 9 s. 6 d. »

Les noms des premiers architectes de la basilique nous sont donc ainsi connus.

34) Rouen (1200). — La cathédrale de Rouen fut détruite en 1200 par un terrible incendie. Guillaume le Magnifique, archevêque, entreprit aussitôt de la réédifier.

Jusqu'en 1879, on croyait que le premier maître de l'œuvre était Ingelram, architecte, signalé dans la *Chronique du Bec* comme maître d'œuvre de Notre-Dame en 1214. A cette époque, M. de Beaurepaire découvrit un texte qui paraît établir au contraire que le premier maître d'œuvre fut Jean d'Andely, vivant en 1206, et qu'Ingelram fut seulement son successeur.

Après lui vint Durand le machon qui ferma les voûtes en 1233. Il sculpta sa signature « DVRANDVS ME FECIT » à la clé de voûte. Mais, comme l'inscription de Rodez, « le bon goût » de l'époque la fit enlever en 1842. On ne savait naturellement pas ce qu'elle était devenue, quand je l'ai retrouvée en 1905 dans la 2e salle du Musée départemental des Antiquités de Rouen, où certainement personne ne songeait à l'aller chercher.

Gautier de Saint-Hilaire était maître des œuvres en 1251 ; Jean Dair termina en 1278 le portail nord et Jean Davy lui succéda. Puis vint Guillaume I de Bayeux, puis Jean Vassal ; en 1357, Robert Le Rouge travaille aux Canges (bancs des Changeurs), devant Notre-Dame ; en 1359 Jean Desperriers travaillait au portail Sud, achevé de 1463-1467 par Guillaume Pontifs. Au commencement du xve siècle, en 1407, Jensen Salvart est l'architecte du grand portail, et il dirige les imagiers, Le Maire, Jean Lescot et Jehan Lehun qui en sculptent les statues.

A ce moment, 1465, les stalles de la cathédrale sont égale-

ment terminées par le sculpteur rouennais Philippot Viart : mais l'école flamande y devient prépondérante, puisque nous voyons figurer, parmi les artistes qui y travaillent, Laurens d'Ypres, Gillet du Chastel dit Flamenc, Hennequin d'Anvers, Guillaume Basset et Paul Mosselmen qui avait exécuté avec Etienne Bobillet les statuettes du tombeau de Jean de Berry.

35) Quant à *Saint-Ouen*, au XIIIe siècle, d'après M. Stein, Robert Roussel, maître d'œuvre de Rouen, prend l'engagement solennel de consacrer son temps et son talent au service de l'Abbaye.

Au commencement du XIVe siècle, les travaux furent continués par un architecte dont la pierre tombale, assez effritée, est placée dans la chapelle de Sainte-Cécile. C'est probablement celle du Rouennais Jean Camelin, maître de l'œuvre de Saint-Louis de Poissy en 1318.

De 1388 à 1398, Jean de Bayeux, fils de Guillaume de Bayeux qui travaille à la Cathédrale, construit les voûtes d'une partie du transept et commence la tour de la croisée : Jean II de Bayeux, son fils ou son neveu, l'acheva. La pierre tombale d'Alexandre de Berneval, un des derniers maîtres d'œuvre de l'église et de Colin son élève, mort en 1440, est encadrée dans le pavage de la chapelle de Sainte-Cécile, autrefois de Sainte-Agnès, du côté gauche de l'église.

36) SAINT-GILLES-DU-GARD (1116).

[AN]NO D[OMI]NI M° C°XVI° HOC TEMPLVM
[SANCTI] ÆGIDII ÆDIFICARI CEPIT M[ENSE]
A[PRI]L[I] F[E]R[IA] [SECVNDA] IN OCTAB[A]
PASCHE.

Telle est l'inscription gravée sur l'assise d'un des contreforts du bas côté droit de l'église de Saint-Gilles-du-Gard. Ce fut Bertrand, fils de Raymond IV, comte de Toulouse, qui en jeta les fondements en 1116.

Quant à son admirable portail, le comte de Lasteyrie, qui a longuement étudié les textes qui se rapportent à ce monument, conclut qu'il existait bien avant 1209, et qu'il fut, par consé-

quent, entrepris pendant la période de paix dont l'Abbaye a joui pendant le XIIe siècle, c'est-à-dire antérieurement à 1179.

Ce portail est orné d'admirables statues. Derrière la statue de saint Jude, sur la muraille, on peut voir l'inscription suivante :

BRVNVS ME FECIT.

Aussi n'est-ce pas sans étonnement qu'on lit dans les *Congrès archéologiques de France* (Avignon, 1909), sous la signature de M. Lefèvre-Pontalis : « Les deux premiers apôtres sont l'œuvre d'un certain Brunus qui les a signées. » Vraiment, le génial artiste, antérieur à Antelami, le si rude sculpteur italien de la porte du Baptistère de Parme en 1198, pour lequel l'Italie n'a pas assez de louanges, ne méritait-il pas mieux que l'aumône de ces quelques mots dédaigneux? Il est vrai que M. Lefèvre-Pontalis est de ceux qui n'admettent pas que les primitifs français aient pu signer leurs œuvres. Mais Brunus, qui, le premier, suivant l'expression de M. Maurice Barrès, a mis au point « la trouvaille de l'heureux regard que le génie jette sur la nature », était digne de quelques circonstances atténuantes. Et si M. de Lasteyrie juge que ces statues ne sauraient être postérieures à 1195, tandis que M. Labande croyait même pouvoir remonter jusqu'à 1150, Brunus, ainsi antérieur de plus de trente ans à Antelami, serait en réalité le premier artiste de la Renaissance, alors que l'Italie se traînait encore dans les formules conventionnelles du moyen âge.

Mais voici qui montre encore mieux le peu de cas que les Français font de leurs gloires. Si, après ma première communication de la signature de Brunus, aux Antiquaires de France, le moulage de l'inscription qu'on avait oublié de relever lorsque le portail entier fut moulé par la Direction des Beaux-Arts, vint presque aussitôt prendre sa place au Musée du Trocadéro, on trouve tout proche, derrière la statue de saint Barthélemy, une deuxième signature, dont on ne peut lire actuellement que ME FECIT; le nom de l'artiste est en effet

recouvert de mortier. Il paraît donc là, sous notre main. Mais M. L. Sallez, inspecteur des monuments historiques, qui a bien voulu sur ma demande examiner s'il était possible de remettre au jour le nom de l'artiste, a malheureusement constaté que le mortier remplaçait un angle éclaté de la pierre et qu'il n'y avait aucun espoir de retrouver le second nom, dont deux lettres seules subsistent, un V et un R.

Il me semble aussi qu'on n'a pas attaché assez d'importance à *cinq* inscriptions tumulaires, encastrées dans le parement du mur de soubassement du portail.

Quatre ont été données dans le *Bulletin monumental* de 1844, mais sans commentaires. Aujourd'hui que nous savons que les architectes comme les artistes étaient si souvent inhumés au porche du monument qu'ils avaient élevé, est-il trop hypothétique, après avoir constaté qu'elles portent les dates de MCXLII et MCXLIII, si singulièrement proches des indications données par M. de Lasteyrie et M. Labande, de regarder ces quatre personnages comme faisant peut-être partie des premiers artistes qui travaillèrent à l'église? Est-ce que les architectes de Bâle sont davantage accompagnés de leur titre de Maître, de leur qualité de *lathomi*? En tous cas, le portail était, sinon terminé, du moins commencé en 1143, puisque les inscriptions de Froabdus, de Causitus, d'Hubilotus, de Gilius y furent placées en 1142.

HIC JACET FROA
BDVS QVI OBIIT
XVII KL SEPT·

HIC JACET HVBI
LOTVS QVI OB V
IDVS OCTOB·

HIC SEPVLTVS
EST CAVSITVS
ANN DNI M : C· XI▪ ▪II
ORATE PRO EO

HIC SEPVLTVS
EST GILIVS
ANN· DNI MCXL II
ORATE PRO EO

Nous savons enfin qu'en 1261 Martin de Lonay, maître d'œuvre, traitait avec l'Abbé pour l'achèvement du chœur.

37) SENS (1142-1193). — La cathédrale de Sens fut commencée par l'évêque Henri Aper (Sanglier) un peu avant sa mort (1142), et continuée par Hugues de Toucy (1142 + 1168). En 1184, elle fut incendiée et restaurée alors par l'évêque Guy de Noyers (1176 + 1193). Existe-t-il une parenté entre lui et le maître d'œuvre Geoffroy de Noyers, que Hugues d'Avallon, élu évêque de Lincoln, avait appelé en 1190 pour reconstruire une partie de sa Cathédrale? Il serait intéressant de mettre la chose au point. Les dates et les noms sont en tout cas curieux à rapprocher.

Nous savons que le maître d'œuvre de la Cathédrale fut Guillaume de Sens, mais nous ignorons à quelle date exactement. Il a bâti une partie de la cathédrale de Cantorbéry; de ce fait, il est également appelé Guillaume de Cantorbéry. Mais a-t-il travaillé d'abord en France, ou d'abord en Angleterre? On n'est nullement fixé. Cependant des recoupements permettent des précisions; nous avons en effet des dates indiscutables.

a) Construction de la cathédrale de Sens, 1142-1168.

b) Incendie de la cathédrale de Cantorbéry, 1173.

c) Chute de Guillaume d'un échaffaudage à Cantorbéry, à la suite de laquelle il demeure estropié, 1192.

d) Incendie de la cathédrale de Sens, 1186.

e) Il écrit la biographie de Thomas Becket (*Patr. lat.* CXC), assassiné en 1170.

Par conséquent, d'abord, c'est postérieurement à cette date qu'il œuvre en Angleterre : ensuite, comme il est le *septième* biographe de Thomas Becket, il n'écrit pas immédiatement après l'assassinat, mais assez tardivement. Et nécessairement nous voilà reportés après l'incendie de la cathédrale de 1173; et comme en 1190 il est encore à Cantorbéry, nous venons de le constater, il n'est pas à Sens pour la reconstruction de la Cathédrale, rebâtie après l'incendie de 1186. C'est donc à la Cathédrale de Sens de 1142 à 1168, qu'il a travaillé. Sens est ainsi antérieure à Cantorbéry, où, en 1184, Guillaume l'Anglais, son élève, dirigeait l'œuvre de la *Corona*.

Ne disons pas que Guillaume n'a pas laissé de traces. Souvenons-nous qu'à Sens il y avait, comme à Reims, à Amiens, à Chartres, un labyrinthe qui fut détruit en 1768, sans qu'il en demeure autre chose que le souvenir. Peut-être là aussi se trouvait la signature de l'architecte, que probablement nous ne connaitrons alors jamais autrement que par les *Chroniques senonaises*, qui, jusqu au XIVe siècle, ne font mention que du moine Odoranus du XIe siècle, peintre, musicien, sculpteur, orfèvre, architecte, mécanicien et littérateur (*Patr. lat.*, CLXII, 765) et de ce Guillaume de Sens. Car les comptes ont également disparu.

Mais en dépouillant ceux qui nous restent de 1319 à 1398, M. Quantin a découvert vingt-trois des principaux artistes employés aux travaux de la Cathédrale. Il les a publiés dès 1842; jusqu'au XVIe siècle, il en a relevé quatre-vingt-quatorze.

Il est du plus haut intérêt de lire là qu'à la date de 1308 Nicolas de Chaumes, maître de l'œuvre, est payé pour avoir dirigé six ouvriers : Pierre de Roissiaco, Jean de Furno, Girard de Roissiaco, Alexandre, Étienne de Louveciennes, Prevosteau. Il achète à cette date pour Sens des colonnes de pierre à Colin Cheile, de Paris, fort probablement un parent de Jean et de Pierre de Chelles. Nous avons fait plus haut connaissance avec lui en 1316, à Chartres, où, maître de l'œuvre du Roi à Paris, il est chargé avec Pierre de Chelles et Jacques de Longjumeau d'une expertise des travaux de la Cathédrale.

En 1326, nous l'avons rencontré maître de l'œuvre de la cathédrale de Meaux; il n'est donc pas surprenant que tous ces monuments soient si proches parents. D'autant plus qu'en 1342 Jean de Val Renfroy est maître de l'œuvre de la Cathédrale, alors qu'en 1253 nous avons déjà trouvé un Gauthier de Val Renfroy qui dirigeait les travaux de Meaux. Nous avons parlé là de cette dynastie des Val Renfroy et de son influence sur les cathédrales de l'Ile de France, en même temps que de son association avec les maîtres d'œuvres des grandes basiliques, les Chelles et Nicolas de Chaumes.

De 1319 à 1342, les comptes ont disparu. En 1343, nous trouvons sous la direction de Jean de Val-Renfroy, maitre Pierre, peintre, et Jean d'Amiens, sculpteur; en 1360, maitre Nicolas et un de ses ouvriers, Michel; en 1370, Jean des Stalles sculpte les stalles; en 1367, Etienne Vallée, auquel succède Etienne Jacquin. En 1396, le Chapitre appellera de Troyes où ils travaillent maitre Jehan Colombes, Jehan Lefoul et Henriet Girard.

Ainsi, lorsque les registres ont échappé à la destruction, aussitôt on peut reconstituer la filiation des maîtres d'œuvres, dont l'anonymat, comme on le voit, est loin d'être volontaire.

38) STRASBOURG (1210). — Devant le portail méridional de la Cathédrale, au tympan duquel se trouve le précieux bas-relief de la *Mort de la Vierge*, accosté de la *Synagogue* et de l'*Eglise nouvelle*, le XIXe siècle a érigé, à droite la statue d'Erwin de Steinbach, un des premier architectes connus de la basilique, à gauche celle de Sabine, la fille légendaire de l'artiste, que la tradition regarde comme l'auteur de ces vivantes sculptures[1].

On ignore les noms des architectes qui dirigèrent les travaux au XIIe siècle, quand l'église fut ravagée quatre fois par le feu en 1136, 1140, 1150, 1196.

Entre 1210 et 1240, ce furent des *étrangers* qui la restaurèrent dans la *Waelschmanier*. Sous ce terme, il est facile de découvrir les Français, ce qui d'ailleurs est confirmé par les registres de la Fabrique, qui nous apprennent qu'en 1247 les Rudolf, père et fils, « élèves des Français», furent chargés de continuer les travaux.

En 1275 la nef était terminée, et en 1277 l'évêque Conrad de Lichtenberg, le 25 mars, présidait à la pose de la première pierre du portail occidental ; c'était maitre Erwin qui dirigeait

1. Mély (F. de), *Nos cathédrales reconquises*, dans la *Renaissance* (août 1919), 9 grav.

alors les travaux. Pendant des siècles, il fut appelé Erwin de Steinbach ; dans un instant nous rechercherons l'origine de ce nom.

En 1316, il signe le Jubé, détruit en 1682, mais dont plusieurs fort belles statues ont heureusement été sauvées ; il meurt en 1318, le 17 janvier, laissant deux fils. L'un, Jean, qui construisit la charmante église de Thann, lui succèda dans la direction des travaux de la Cathédrale. Il mourut en 1339 et fut enterré auprès de son père et de sa mère Husa, dans la petite cour attenant à la chapelle de Saint-André. Leurs épitaphes se voient sur les murs extérieurs de la cathédrale, au bas d'un contre-fort de la chapelle de Saint-Jean où se peuvent lire également les épitaphes de deux autres architectes de la Cathédrale, Jean Hultz, mort en 1449, et Jacques de Landshut, mort en 1492.

Le second fils de maître Erwin, Conrad, bâtissait en même temps la belle église collégiale de Saint-Florent de Nieder-Haslach (Basse-Alsace), édifiée sur le tombeau de saint Florent, ancien évêque de Strasbourg. L'inscription qui entoure sa pierre tombale, où il est représenté armé de son marteau de tailleur de pierre, nous apprend qu'il était « fils de maître Erwin, architecte de la cathédrale de Strasbourg et qu'il mourut le jour des Nones de Décembre 1329 ».

Malgré des accidents de toute nature, tremblements de terre de 1279, de 1289, de 1291, incendie terrible en 1298, rixe qui fit fermer l'église en 1302, Erwin mena son œuvre à bien. Jean, son fils, lui succéda : Jean Gerlach, petit-fils d'Erwin, travailla ensuite aux tours jusqu'en 1377 ; l'architecte Conrad (1377-1371) le remplaça. Puis vint Ulric d'Ensingen, qui était avant architecte de la cathédrale d'Ulm ; son monogramme se trouve à la voûte. Il fut attaché pendant quelque temps, en 1391, au Dôme de Milan, où il se rencontra avec Nicolas Bonaventure, maître d'œuvre parisien, appelé de France en 1389, et aussi très probablement avec Jean Mignot et son compagnon normand, Jean Campamosus et non Campaniosus,

comme on l'imprime à tort, puisqu'il s'appelait Jehan de Champmousse, petite localité normande près de Gisors, amenés de Paris par Archerius. En même temps, Hardouin, architecte français, dirigeait l'œuvre de San Petronio de Bologne, et Jehan de Reims construisait le Mont Cassin. Ce qui n'empêche d'ailleurs que toute notre admiration va vers les Italiens, qui eux, cependant, reconnaissaient ainsi la supériorité française. Mais ne faut-il pas que nous nous dépréciions nous-mêmes toujours ?

39) Pendant son absence, Jean et Wenceslas, junkers de Prague, travaillaient au Dôme. On peut leur attribuer le plan de la tour du côté du Nord.

A Ulrich d'Ensingen qui disparaît en 1419 succède Jean Hultz de Cologne ; et le jour de la Saint-Jean 1439, la dernière pierre du clocher, au-dessus de laquelle fut élevée la statue de la Vierge, était posée sous sa direction

A sa mort, en 1449, le fils d'Ulrich d'Ensingen, Mathieu, le remplaça : Jodoque Dotzinger, de Worms vint ensuite, de 1452 à 1472. Jean Hammer construisit la grande chaire en 1486. Enfin, avec Jacques de Landshut mort en 1492, nous arrivons au seuil du XVIe siècle ; nous ne voulons pas aller plus loin.

Cependant il me paraît bien difficile de quitter la Cathédrale sans signaler les si intéressantes sculptures que Nicolas de Haguenau, élève de Nicolas de Lerch, termina pour un autel en 1501. Il n'en reste que quatre bustes, bien amusants : « un juif, sa victime, un juge assoupi, un avocat sceptique », nous dit M. Girodie. Mais vraiment l'avocat me paraît beaucoup plus simplement un homme d'arme, le gendarme, qui pourrait trouver son digne pendant dans l'extraordinaire tête de l'Homme de guerre du Musée de Toulouse.

Mais revenons à maître Erwin, à sa fille et au nom de Steinbach, admis autrefois, mais que le scepticisme romantique de la critique artistique moderne ne pouvait accepter. Signalé dans les *Mémoires* de Goethe (1771), il devenait nécessairement, après 1830, plus que problématique.

Il faut dire qu'on s'était fondé sur une inscription de la statue de saint Jean, qui faisait partie de la décoration du portail du midi aujourd'hui détruit :

« GRATIA DIVINAE PIETATIS ADESTO SABINAE.
« DE PETRA DURA PER QUAM SUM FACTA FIGURA ».

« Que la grâce divine protège Sabine De Petra Dura qui a fait cette statue ».

« De Petra Dura » devait, disait-on, se traduire par Steinbach. J'avoue que je traduirais plus volontiers Steinhart. Mais, en réalité, qui nous dit que « De Petra Dura » ne se rapporte pas à la matière de la statue, « faite de pierre dure », puisque la copie qui nous reste de l'inscription porte un point après Sabine?

De telle sorte que la critique, ici tout-à-fait romantique, peut parfaitement n'être pas dans son tort.

Mais il est autre chose dont je ne trouve trace que, précisément, dans l'œuvre du plus terrible adversaire des signatures de Primitifs, un critique réputé qui n'a pas craint d'imprimer ceci : « Au XIIe et XIIIe siècles, quand les laïcs se mettent à travailler, les chroniqueurs d'abbaye organisent la conspiration du silence contre ceux en dehors de la Congrégation ». (Déjà!). C'est Viollet le Duc; et voilà ce que nous y lisons : « En 1277 le célèbre architecte Erwin de Steinbach « commençait la construction du portail de la cathédrale de « Strasbourg : au-dessus de la grande porte, on lisait encore il y a deux siècles :

« ANNO DOMINI MCCLXXVII IN DIE BEATI URBANI, HOC GLORIO-
« SUM OPUS INCHOAVIT MAGISTER ERWINUS DE STEINBACH ».

« En l'année du Seigneur 1277, le jour de la fête de saint Urbain, Erwin de Steinbach a commencé ce glorieux travail ».

On ne saurait récuser cette inscription, d'ailleurs parfaitement identique à celles d'Auxerre, de Bourges, de Notre-Dame de Paris, qui porte la date de la Saint-Urbain, au lieu du 25 mai, comme on l'aurait mis en épigraphie plus moderne. Il semble donc, jusqu'à preuve contraire, que la tradition ancienne, actuellement prétendue légendaire, du nom de Steinbach,

doive avoir raison du scepticisme des historiens modernes.

Mais, d'un autre côté, il n'en découle aucune raison de voir dans cette Sabine qui travaillait ainsi avec Erwin, sa fille. Seul demeure certain un prénom, qui montre que, comme bien d'autres femmes, depuis la Guda du XII[e] siècle jusqu'à Livina Benych, mariée noblement par Henri VIII, Sabine fut une grande artiste, dont nous devons précieusement garder le souvenir.

Et je demanderai alors qu'on veuille bien me permettre une hypothèse.

4°) Si l'on a cru voir dans la statue de saint Jean, qui portait le phylactère de Sabine, le portrait du fils aîné de Erwin, Jean, frère de Sabine, je penserais trouver, dans la jeune femme agenouillée au pied du lit où expire la Vierge, si proche parente de la *Nativité* de Nicolo Pisano que je ne puis m'empêcher de la rapprocher, le portrait de Sabine.

Cette figure féminine, aux côtés du *Trépassement de la Vierge*, est si inattendue, si inconnue dans ce thème, qu'elle n'est pas placée là sans motif.

Et dans le vieillard chauve qui soutient les pieds de la Vierge, dans ces apôtres aux figures si personnelles, si vivantes qu'ils semblent prêts, après six siècles, à descendre du tympan dans lequel les a fixés le ciseau de l'artiste, je croirais découvrir peut-être les figures d'Erwin et de ses fils.

Simple supposition, je le répète, mais qui peut être vraisemblable pour ceux qui pendant de longues années ont fréquenté les artistes du moyen âge, qui en si grand nombre en France, en Allemagne, en Espagne, en Italie nous ont laissé tant de leurs portraits, signés de leurs noms, dans les monuments qu'ils avaient élevés.

A Strasbourg encore, dans l'église de *Saint-Pierre le Jeune*, nous avons la tombe de Conrad d'Obernhofen, tailleur de pierre mort en 1328, et celle de Guillaume de Marbourg, mort en 1368, que nous avons trouvé dans l'œuvre de Saint-Martin de Colmar.

41) En 1311, Burcard Kettener, contemporain d'Erwin de Steinbach, travaille à *Saint-Thomas* : des sept architectes que M. Schneegans découvrit en 1862, de 1311 à 1540, il n'y en a qu'un seul qui ne fût pas chanoine ou prébendé de cette collégiale ; ce qui nous rappelle les prébendes des chanoines-artistes d'Auxerre.

L'église est terminée en 1330 par Jean Erlin.

Enfin, à *Saint-Guillaume*, on peut admirer une fort belle tombe sculptée avec deux gisants superposés, dont on voit le moulage au Trocadéro. C'est le Mausolée d'Ulrich et de Philippe de Werd, landgraves d'Alsace en 1343. Sur le plat de la pierre, autour des deux lions sur lesquels reposent les pieds d'Ulrich, est gravé en vieil allemand cette inscription :

« Meister Wolwelin von Rufach ein Burger zu Strasburg der het dis Werk gemacht. »

« C'est maître Wolvelin de Roufach, un bourgeois de Strasbourg, qui a fait cet ouvrage. »

Il est probable que sculpteur de mausolées, il ne fut pas sans travailler aux statues extérieures des églises qu'il meublait ainsi.

42) Tours (xiiie) siècle. — A la fin du ive siècle, saint Martin, troisième évêque de Tours, consacra la Cathédrale sous le vocable de Saint-Maurice et de ses compagnons.

Bien des fois détruite et rebâtie, elle fut encore la proie des flammes en 1168. L'évêque Joscion († 1174) ne put guère que préparer les plans de la cathédrale qui devait la remplacer.

En 1232, l'évêque Juhel demandait à l'archevêque de Rouen l'autorisation de faire une quête pour la réédification de l'église métroplitaine de Tours, ruinée de fond en comble. Grâce aux libéralités de saint Louis, le chœur, le déambulatoire, les quinze chapelles du rondpoint étaient terminées avant 1267. En 1322, la cathédrale prit le nom de Saint-Gratien.

Peu nombreux sont les noms connus de ceux qui dirigèrent

les travaux. Cependant, dans un contrat avec le Chapitre, en 1279, nous lisons le nom d'Etienne de la Montagne, qualifié de maitre de l'œuvre de l'église de Tours, avec Lucas le Bicheron, charpentier; en 1293, nous avons Simon du Mans, maitre-maçon et Richard le Vitrier; dans un *Obituaire* antérieur à 1312, on rencontre Guillaume de La Guierche, maitre-charpentier de l'église de Tours; enfin en 1305, André Frèredoux est sculpteur et maitre-maçon de la Cathédrale.

Il semble que le diocèse du Mans ait fourni à Tours bien des architectes : les noms que nous venons de citer sont ceux de localités du Maine; enfin, en 1429, Jean de Dammartin quittera Le Mans pour devenir maitre d'œuvre de la cathédrale de Tours.

Quant à l'église de *Saint-Julien* du XIIIe siècle, trois inscriptions sculptées à la voûte, malheureusement bien détériorées, nous montrent que là nous aurions pu trouver le nom de ses architectes.

R· DE ⁝ REDON ⁝ R
OR ⁝ ME ⁝ FEC·

IOH ⁝ FECIT

M ⁝ DE· OR
ME ⁝ FEC·

On peut les rapprocher de l'inscription DURANDUS ME FECIT de la voûte de la cathédrale de Rouen, également du XIIIe siècle.

43) TROYES (1208). — En 1849, Quicherat a publié dans les *Mémoires des Antiquaires de France* le résumé de sept cahiers de parchemin qui, ayant échappé au pillage des églises et aux vols commis dans les Archives de l'Aube, étaient venus s'échouer à la Bibliothèque nationale (ms. fr. 2560, suppl.). Ce sont les comptes de l'œuvre de la cathédrale de Troyes pour les années 1372-1382; mais il ne faut pas manquer de dire que c'était Vallet de Viriville qui les avait découverts en 1843 et communiqués au Comité d'archéologie, ce dont personne n'a jamais parlé.

En 1853, le comte de Laborde a publié dans ses *Ducs de Bourgogne* (t. III) une autre série de comptes découverts par lui en Angleterre, dont je ne vois pas qu'il ait été davantage question. Ils vont de 1298 à 1409 et nous donnent vingt-huit noms de maitres d'œuvre et de maçons qui ont travaillé à la cathédrale de Saint-Etienne.

Aucun document ne montre mieux que, si nous avions tous nos registres capitulaires, nous connaîtrions les noms de tous les architectes prétendus anonymes de nos grandes basiliques.

En 1188, la vieille cathédrale de Saint-Etienne avait été détruite par un incendie. Le chœur, rétabli en 1208, fut renversé en 1227 par un terrible ouragan. Réédifié de nouveau, la veille de l'Assomption de 1365 un vent impétueux jeta bas le clocher et toute une portion de l'édifice, qui, repris, ne fut terminé que sous François I par Martin Cambiche, appelé de Beauvais où il travaillait à la Cathédrale, pour terminer le portail.

Les comptes de 1298 à 1305 ont rapport simplement à l'administration des biens. En 1346, nous trouvons Magister Jacobus, *lathomus*, et Petrus de Sancto Sepulcro, *latomus*; en 1362 un procès verbal de visite par Pierre Faisant, maître-maçon; en 1368, Jean de Fontaine est le maître-maçon, auquel succède Thomas, maître d'œuvre, qui meurt en 1366; il est remplacé par Jean Thierry. En 1367, nous avons avec lui Michelin de Jonchery et Michel Hardiot, qui travaillent au grand arc du côté du palais épiscopal, probablement effondré par la chute du clocher en 1365, avec Guillaume Malprouvé, que nous verrons en 1379, à la rose méridionale, aidé de son gendre Jacquot.

En 1371, ce sont les maîtres-maçons Jehan de Tornoie et J. Benoist qui œuvrent. En 1372, Denisot et Drouin de Mantes sont ymagiers, Jean Fierabras et Jehan Coulombe, que nous avons vu à Sens, charpentiers.

44) En 1379, Drouet de Dammartin, maître des œuvres de Paris, mort en 1413, fils de Gui de Dammartin, sculpteur de Charles V (1368-1398) et père de Jean de Dammartin, maître des œuvres du duc Jehan de Berry, successivement maître des

œuvres des cathédrales du Mans et de Tours, vient vérifier les travaux.

Nous le retrouverons comme maître d'œuvre de l'église de la Chartreuse de Champmol de Dijon, que le duc de Bourgogne lui fit commencer le 4 juillet 1384. Et il y a ici une assez curieuse coïncidence : c'est que ce fut justement l'évêque de Troyes qui, le jour de la Trinité (24 mars) 1388, présida à la dédicace de l'église de Champmol.

En 1380, Me Pierre d'Arbois, Jacques et Jean Le Jay, André Viandé, travaillent à la chapelle de Saint-Fiacre. En 1381, Jehan Lamion enlumine les livres de chœur et Jehan de Premierfait, parent de Laurent de Premierfait, secrétaire du duc Jehan de Berry, traducteur du Boccace, dont nous avons le portrait dans le *Décameron* de la Bibliothèque nationale (ms. fr. 129), est l'orfèvre du Chapitre.

En 1382, les chanoines décident de construire un jubé. Michelin de Jonchery et Jean Thierry présentent un plan ; mais Henri de Bruisselles (de Bruxelles), qui s'est adjoint Henry Soudan, maître d'œuvre de Paris, ayant produit de son côté un patron, est chargé des travaux par un marché où nous apprendrons que cet Henry Soudan est le gendre du célèbre Jehan de Huy. Peut-être était-il parent de Philippon Soudran qui, en 1383, travaillait aux œuvres de maçonnerie du château de Poitiers pour le duc Jean de Berry.

Drouin de Mantes qui, en 1372, réparait les images du portail, est chargé des sculptures que peint Denisot. A cette date nous lisons encore les noms de Gautier le peintre et de Jehan de Dijon.

En 1384, des étrangers viennent collaborer à l'œuvre avec les sculpteurs attitrés dont nous venons de voir les noms. Avec Drouin de Mantes, qui sculpte une statue de saint Pierre, et Mignard, probablement un ancêtre de notre grand peintre, travaillent Jean de Cologne, Coinrot de Strasbourg et Girard de Han qui exécute une statue de saint Paul.

45) Quant à Jehan de Provins, il travaille aux boiseries du

chœur. et Jehan Nettelecte, l'orfèvre, fond et cisèle les vases religieux. En 1385, l'évêque Pierre d'Arcis pose la première pierre du Jubé, et Thomas Le Chat, le forgeron, fournit les ferrures qui scellent les pierres.

Les registres de Sens, que nous avons parcourus il y a un instant, nous ont appris que le Chapitre avait fait venir, en 1396, Jehan Colombe, Jehan Le Foul et Henriet Girard, qui à cette date travaillent à Troyes.

En 1401, maître Aubelet, maître Jehan Prevost, neveu de maître Remond [du Temple] maître des œuvres du Roi à Paris, visitent la Cathédrale, accompagnés de Thomas Michelin, de Colin Guignon, de Jehan Gillot, maçons de Troyes, de Jean de Nantes et de Rémond, charpentiers, auxquels ils donnent les instructions pour refaire les piliers. Colinet Colerne, maçon, les aidera et Thomas Michelin fait en 1402 « les dits piliers à façon ». A ce moment Jean de Dijon, maître maçon de Reims, vient surveiller les travaux et ordonner « plusieurs choses à faire » à Jehan Doce, maçon; Nicolas Matan et Rémond sont maîtres charpentiers.

Les comptes des années suivantes ont disparu. Nous savons seulement qu'en 1485 Jacques Le Vacher était le maître d'œuvre de la Cathédrale.

II

46) A ces cathédrales d'importance si grande pour notre histoire artistique française, dont nous venons de réunir ainsi les architectes qu'on affirmait hier humbles, méprisés, inconnus, il ne faut pas manquer de joindre nombre d'églises, moins considérables certes, secondaires en quelque sorte, mais dont néanmoins les auteurs ne sont pas davantage dissimulés derrière le voile d'un prétendu anonymat, imposé par des règlements, toujours invoqués, mais que personne à vrai dire n'a cependant jamais découverts. Leurs noms sont le plus souvent inscrits à la place la plus en vue de l'édifice, afin que nul ne les puisse ignorer; d'autres sont, comme pour les cathédrales,

extraits des *Chroniques* et des *Comptes*. Et combien de nouveaux artistes on doit pouvoir dans l'avenir leur adjoindre, puisqu'une seule bonne volonté est ainsi parvenue à en grouper plus de cent vingt dans cette seconde partie !

Albi (1282). — D'après M. C. Enlart, la cathédrale de Sainte-Cécile fut commencée en 1282 par maître Bernard de Castanet. M. Couderc, au contraire, nous dit qu'elle fut commencée sous l'évêque Bernard III de Castanet. Comment oserais-je trancher le différend entre deux maîtres aussi compétents? Cependant ce que j'ai dit des évêques-architectes permettrait peut-être de concilier les deux opinions, contradictoires au premier abord.

En 1360, les frères Engelbert sont maîtres de l'œuvre de la Cathédrale.

47) Alençon. — Vers 1370, Jean Austabourg, que nous avons vu maître de l'œuvre de N.-D. de Chartres en 1370, sous le nom déformé de Jean Cabourd, dirige les travaux de N.-D. d'Alençon.

48) Angers (xiie) s,). — Pour la cathédrale de Saint-Maurice, commencée en 1140, dont on ne croit connaître comme architecte que Guillaume Robin (1451 † 1463), M. de Farcy, au contraire, m'a fourni bien des renseignements.

De l'origine, il me signale Adam, un nom que vers 1125 nous allons trouver à la cathédrale de Poitiers, à la clé de voûte. Est-ce le même ? Il faut ensuite laisser passer deux siècles et demi pour arriver, en 1389, à Blanchard, charpentier, puis en 1413 à Dubois, maçon, en 1418, à Coret Pierre, cimentier, à Bédier, maçon en 1437, à Bouju, maître-maçon; en 1451, nous trouverons alors les frères Robin, André et Guillaume, maîtres d'œuvre, auxquels succédera en 1453 Desnoyers, maçon ; ensuite une foule d'artistes, sculpteurs, peintres, verriers se rencontrent également dans les comptes de 1389 à 1481 qui sont parvenus jusqu'à nous.

49) Arles-sur-Tech. — M. Tastu a relevé dans l'église cette inscription :

AMELIVS MAVRELLVS MONACHVS ELDESINDVS PRESBITER QVI HOC FECERVNT.

Bonnefoy, dans son *Épigraphie roussillonnaise*, au lieu d'ELDESINDVS lit CLODESINDVS.

50) Arras (1391). — Les *Comptes* publiés par Mgr Dehaisnes nous apprennent qu'à la date de 1391 le maître d'œuvre de la Cathédrale était Gilles Largent, en même temps maître de l'œuvre de Saint-Quentin; il avait comme collaborateur maître Martin de Saint-Omer. Avant d'être attaché à la cathédrale d'Arras, il avait été maître des œuvres du duc Jehan de Berry et avait notamment construit le château d'Hesdin.

Il était assurément parent de Pierre Largent, que nous avons vu plus haut maître d'œuvre d'Amiens en 1370.

51) Autry-Issard (Allier) (xiie). — C'est une église peu éloignée de Souvigny. Sur le tympan de la grande porte, on voit une signature qui est vraiment l'un des types les plus étonnants de l'orgueil des artistes du moyen âge. Ne croirait-on pas, à la lire, entendre certain diplomate de nos jours, n'hésitant devant aucune tâche?

Alors que le peintre Johannes Gallicus, de Brunswick, se contentait d'aspirer à s'asseoir au milieu des dieux, Natalis, l'architecte de cette église inscrit :

CVNCTA DEVS FECIT. HOMO FACTVS CVNCTA REFECIT †
NATALIS ME FECIT.

« Dieu a tout fait. L'homme fait a tout refait. + Natalis m'a fait.

NATALIS ME FECIT ne donnerait-il pas en chronogramme la date de MCLII?

52) Avignon (1334). — Les architectes du Palais des Papes sont maintenant bien connus. C'étaient des Français.

Le premier s'appelait Guillaume de Cucuron : il travaillait en 1334. Pierre Poisson, qui lui succède, fut architecte de Benoît XII et mourut en 1341; Pierre Obrerii, probablement de la famille des Oubreries du Limousin, vient ensuite; il était

mort en 1362. C'est sous sa direction que Mathieu, fils de Jeannet, exécuta les peintures du Palais en 1346, pendant que Jean Lavenier, imagier parisien, élevait en 1342 le tombeau de Benoit XII.

Sous Innocent VI, nous rencontrons comme maîtres d'œuvre, en 1352 Jean de Luperia (de Loubière), en 1353 Pierre de Ternovo, en 1354 Raymond Guitband et Roustan Berc, le charpentier, en 1358 Bertrand Capellerius, Pierre Geoffroy, Pierre Forcade, en 1361 Bertrand Nogayrol qui travaille jusqu'en 1376, en 1390 Jacquemin de Compiègne; enfin nombre de peintres, de sculpteurs, de verriers dont Eug. Müntz a publié les noms dans la *Revue de l'Art Chrétien* en 1892.

53) Beauvais (1338). — Nous savons peu de choses de l'œuvre de la Cathédrale, sinon que les voûtes de l'église étant tombées deux fois en 1272 et en 1284, l'évêque Jean de Marigny, chargea, en 1338, Enguerrand Le Riche de réparer la Cathédrale.

54) Bernay (xiie s.). — Sur un chapiteau de la remise des pompes, qui était autrefois l'église de l'abbaye bénédictine, j'ai relevé le nom d'IZEMBARDV ; œuvre très curieuse, car c'est la copie d'un ivoire oriental, dans le style du célèbre chapiteau de la Chapelle des fonts de la cathédrale de Chartres.

55) Brioude (xiie). — Un chapiteau, qui a son similaire à Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand, de la même époque, représente un usurier que le diable entraîne dans l'Enfer. Tous les deux portent la même inscription, faussement lue d'ailleurs par tous ceux qui s'en sont occupés :

MILE ARTIFEX SCRIPSIT TV PERIISTI VSVRA

alors qu'il y a un hexamètre :

MILE ARTIFEX SCRIPSIT TV PERIS VSVRA.

D'autres chapiteaux, dans la même région, avec le même sujet, se retrouvent à Ennezat, à Saint-Nectaire ; mais les inscriptions sont différentes.

On a expliqué que MILE ARTIFEX était le Diable aux « mille artifices ».

Pendant fort longtemps, bien que cette traduction soit vraiment bizarre, je n'ai pas pu proposer mieux. Cependant MILE n'est pas MILLE, et ARTIFEX, architecte aux MILLE (?), c'est étrange. Mais quand j'ai vu s'allonger la liste des chronogrammes indiscutables, fournis par des inscriptions absolument *invraisemblables*, composées de mots extraordinaires, j'en suis arrivé à me demander si nous n'aurions pas ici une date, car je trouve :

MCLXVVVIIIII = 1180

qui correspond assez exactement à la construction des deux églises. Et alors MILE pourrait fort bien être l'*artifex* de ces deux monuments qui, à la fin du XIIe siècle, *scripsit* ainsi son nom assez répandu au moyen-âge.

56) CAEN. — *Saint-Etienne* (1056-1077). — L'abbé Lanfranc fut un grand bâtisseur d'abbayes et d'églises. Il venait de terminer l'abbaye du Bec-Hellouin où il était moine, quand, en 1056, il fut nommé abbé de Saint-Etienne de Caen, dont il entreprit de construire l'église. Il eut comme aide et comme successeur Guillelmus, *petrarum summus in arte*, qui travaillait avec lui en 1066. Ses talents et sa réputation le firent élire, en 1070, archevêque de Cantorbéry, pour y réédifier la cathédrale qui avait été détruite par un incendie en 1067. Lanfranc est donc un de ces grands architectes ecclésiastiques normands qui, comme Roger de Salisbury, curé de Vaucelles près Caen, comme Ernulph, comme Gundulf, furent appelés en Angleterre aux plus hautes dignités, pour transformer l'architecture anglaise.

57) CARENAC (Lot) (XIIe s.). — Le portail de l'église porte sur un jambage :

GIRBERTVS CEMENTARIVS FECIT
ISTVM PORTANVM · BENEDICTA
SIT ANIMA EJVS.

58) Cervières (Hautes-Alpes) (xve s.). — Deux églises du xve s. dans les Hautes-Alpes, Cervières et Névache, portent sur leurs murailles le même rébus : une portée de musique, ré, mi, fa, suivie de TIN ; c'est le nom de l'architecte qui s'appelait Remi Fatin, et qui signait en cryptogramme comme l'imprimeur artésien La Gache.

59) Chaâlis (xiie s.). — Nous trouvons comme maître d'œuvre de l'église de la célèbre abbaye, voisine de Senlis, en 1140, Pierre Beauvais et Thibaud, *cisores lapidum*, en 1143 Gaufridus et Robertus, *cimentarii*, en 1185 Josselinus, *cimentarius*, enfin en 1234 Arnoldus, *cimentarius*.

60) Chamborand (Creuse) (xiie s.). — On lit dans l'église cette inscription :

† XVII KL IVLII DE ▒▒▒ COMPSIT ACVARNVS HÆC
IN HONORE SACRÆ CELE▒▒▒ AC DECVS O
METVENDE DS.

61) Chartres (xiie s.). — L'architecte de l'abbaye de *Saint-Père* fut un moine du nom d'Hilduard.

62) Chatillon-sur-Indre (xiie s.). — A quinze mètres de terre sur un chapiteau, on peut lire :

PETRVS JANITOR CAPITELLVM FECIT
ISTVD PRIMVN (*sic*)

63) Chauvigny (Vienne) (xiie s.). — Sur la bande supérieure d'un chapiteau qui représente l'*Adoration des Mages*, est gravé :

GOFRIDVS ME FECIT

64) Chaudardes (Aisne) (xive s.). — A la voûte est écrit :

WIBELES LIBAVVES
A SSC LACLE

C'est-à-dire : Wibeles le Bauve a scellé la clé.

65) Chinon (xiiie). — D'après Duffus Hardy, l'architecte de l'église de Saint-Mesme en 1200 était Magister Urricus. L'architecte de Saint-Étienne, au xve siècle, s'appelait Robert Mesnager.

66) Cluny (xi[e] s.). — *Les Annales de l'Ordre de Saint-Benoît* ont conservé le nom de l'architecte de la célèbre abbaye. C'était un moine qui se nommait Hézelon; il avait d'abord été chanoine de Liège; il dirigeait l'œuvre du monastère en 1089.

67) Conques (xii[e]). — On connaissait l'abbé Bégon, qui a signé un des plus beaux reliquaires de Conques, l'A de Charlemagne, comme un des plus habiles orfèvres de son temps, aussi grand artiste que saint Bernard d'Hildesheim; mais on ne s'est jamais attaché à une inscription en vers du cloître, ainsi conçue :

VIR DNO GRATVS
DE NOMINE BEGO VOCATVS
HOC PERAGENS CLAVSTRVM
QVOD VERSVS TENDIT
AD AVSTRVM
SOLERTI CVRA GESS
IT ET ALIA PLVRA.

Il était architecte en même temps qu'orfèvre, ce qui est tout naturel, maintenant que nous avons fait connaissance avec tant d'autres évêques et abbés, artistes, architectes, orfèvres et sculpteurs.

C'est donc à lui que nous devons restituer le plan et l'exécution du cloître de Conques.

68) Dijon (xii[e]). — C'est le moine Hunald, sculpteur habile, qui en 1101, le 16 des kalendes de mars, commença la reconstruction de Saint-Bénigne de Dijon : sur un chapiteau de la rotonde on peut lire le nom de Villengus levita, probablement un des associés d'Hunald.

69) Dijon. — *Chartreuse* (xiv[e]). — Quant à la Chartreuse de Champmol, c'est Drouet de Dammartin qui, en 1385, donne les plans de cette charmante église, achevée en 1399; il fut également maître des œuvres du duc Jean de Berry et des cathédrales

de Tours et du Mans. Il appartient à une dynastie d'artistes qui, pendant un siècle au moins, depuis Charles V jusqu'à Louis XI, eut une influence, dont on ne saurait trop tenir compte, sur l'art français.

Le 23 mai 1389, Jean de Marville, le sculpteur, y apportait la Vierge qui ornait la porte du château de Germoles ; le 6 août 1391, Claus Sluter y plaçait les statues de saint Jean et de sainte Catherine ; en 1393, celle de Marguerite de Flandre ; en 1396 enfin, celle de Philippe le Hardi

70, Elne (Pyrénées Orientales) (xiie s.). — Une inscription qui se trouvait dans l'église, au-dessus d'une stalle de l'ancien chœur, a disparu vers 1835. Le texte nous en a heureusement été conservé.

ANNO DOMINI M^{o} CC^{o} XCIIII^{o} III° IDVS SEPTEMBRIS
BARTHOLOMEVS CVM DVOBVS FILIIS DE
PERPINIANO FECIT PARTEM ISTAM CHORI.

Nous devons nous demander si ce maître d'œuvre français Bartholomé qui travaillait en 1278 à la cathédrale de Tarragone, si proche de Perpignan, ne devrait pas être identifié avec ce Bartholomé d'Elne.

Dans l'église se trouve une admirable pierre tombale signée R. DE BIANIA ME FE. Cet artiste a exécuté également la pierre tombale, aujourd'hui à Eules (Pyrénées-Orientales) de F. de Soler + 1203 : celle-là est signée :

R. DE BIĀIĀ ME FE
E IMAZE SERE

que le Colonel Puiggari croit pouvoir lire : *R. de Biania me fe, e image sere* : « et je serai une image » ; car, en vieux catalan, *ser image* signifie « être une belle chose ». L'inscription voudrait donc dire : « R. de Biania me fit, et je serai une belle chose ».

71) Fleury-sur-Loire (xiie s.). — Sur un des chapiteaux du péristyle de l'église de l'Abbaye, Umbertus signe ainsi, vers 1160

VMBERTVS ME FECIT

72) Laon (xiiie s.). — Il est intéressant de signaler une étude de Darcel, consacrée naguère à Notre-Dame de Laon. Il trouve une grande ressemblance entre la cathédrale de Bamberg et celle de Laon. Cette dernière fut commencée vers 1170 par Gautier de Mortagne, mais ne fut consacrée qu'entre 1236 et 1257 Un détail très particulier de la cathédrale de Laon sont les grands bœufs du clocher, dont on a cherché de bien des manières à expliquer la présence. Or, si l'on pénètre à Bamberg dans les cours voisines des tours, on remarque les mêmes figures architectoniques ; autrement elles ne sont pas visibles, à cause des constructions adossées à la Cathédrale.

« L'influence de Villard de Honnecourt, ajoute Darcel, est là manifeste. Il est hors de doute que le célèbre architecte picard, après avoir élevé la cathédrale de Laon, fut appelé en Hongrie : la cathédrale de Bamberg (en Bavière sur la route de la Hongrie) était alors en construction. Villard fit sans doute un dessin que les Allemands se chargèrent d'exécuter ».

C'est une simple opinion ; je crois cependant devoir la rappeler, à propos de la ressemblance que M. Ch. Coppier, qui ne semble pas connaître les bœufs de Bamberg, trouve entre Reims et Bamberg; son affirmation ne saurait donc, encore une fois, être acceptée sans contrôle.

73) La Victoire (près Senlis) (xiiie s.). — C'est un religieux, nommé Ménard, mais dont le nom a été également écrit Menand et Menent, qui, le 26 octobre 1225, donna les plans de l'Abbaye et de son église.

74) Lisieux (1139). — Le bon et beau livre de M. l'abbé Hardy sur la cathédrale de Saint-Pierre de Lisieux résume, dans un chapitre spécial, tout ce qu'on sait actuellement sur sa construction. Elle est due à l'évêque Arnoul qui occupa le siège de

1140 à 1182. Un passage de Robert de Torrigny, antérieur à 1186 par conséquent, dans sa *Chronique du Mont Saint-Michel*, ne laisse aucun doute à cet égard :

« Arnulfus, Luxoviensis episcopus, cum per annos XL « eamdem ecclesiam rexisset. et in edificando ecclesiam et « pulcherimas domos laborasset, renunciavit episcopatui, et « perrexit Parisius. suos dies dimidiaturus apud Sanctum Vic- « torem, in domibus pulcherrimis quas ibi, ad opus suum, « construxerat. » Il avait succédé à Jean I, mort en mai 1140 inhumé dans sa cathédrale, dont nous avons probablement, dans la partie du nord du transept le mausolée, en quelque sorte l'ancêtre des sculptures de San Zaccaria de Venise

Arnoul occupa de son temps, comme le fait fort bien remarquer l'abbé Hardy, une place privilégiée, dans la politique, dans la littérature, dans les arts du XIIe siècle : mais, ajoute-t-il, la cathédrale de Saint-Pierre semble mettre une certaine coquetterie à cacher son âge.

Or, je ne vois pas qu'il soit question là d'une inscription en vers que Gally Knight, qui visitait la Cathédrale en 1831, dit être gravée dans l'église actuelle (*Bull. Mon.*, t. IV (1838). p. 71).

HOC TEMPLVM JVNCTÆQVE ÆDES SVNT PRÆSVLIS OLIM
ARNVLFI ANTIQVVM LEXOVIENSIS OPVS.

Il est vrai qu'il ajoute dans une note, que si l'inscription paraît attribuer d'une manière *irrésistible* la construction de la cathédrale à Arnoul, les auteurs de la *Gallia Christiana* démontrent que cette inscription n'est pas l'inscription contemporaine d'Arnoul, mais qu'elle lui fut substituée plus tard Il ne rapporte pas la démonstration de la *Gallia* ; il se contente de discuter « le style en pointe » de l'église.

Il semble cependant qu'il y aurait quelque intérêt à s'en préoccuper, car ces choses s'écrivaient au XVIIIe siècle et en 1831, à des époques où les documents étaient acceptés sans grande discussion et disparaissaient avec une facilité surprenante.

Or, si Gally Knight dit que ces *deux* vers sont gravés dans la cathédrale de Lisieux, la *Gallia* en cite *quatre*, mais qui étaient, dit-elle, dans l'église de Saint-Victor de Paris :

HOC TEMPLVM JVNCTÆQVE ÆDES SVNT PRÆSVLIS OLIM
ARNVLFI ANTIQVVM LEXOVIENSIS OPVS
SI TER QVINGENTOS ANNOS, TRIGINTAQVE ET VNVM
ANNVMERES CHRISTO CVM REPARARER HABES

Cette épitaphe en remplaçait, paraît-il, une ancienne ainsi conçue :

TV QVI DIVES CRAS ET MAGNVS EPISCOPVS, OB QVID
SORTEM MVTASTI PAVPERIORE STATV ?
IMO PAVPERIEM MVTAVI FŒNORE MAGNO
MVNDO DIVES ERAM PLVS FVIT ESSE DEO

Elle nous apprend donc que ce quatrain fut placé sur un *nouveau* sacellum, édifié en 1531 à Paris, où l'évêque Arnoul avait été inhumé en 1184.

Les deux constatations paraissent au premier abord assez difficiles à concilier ; mais on ne peut nier que Gally Knight parle de Lisieux et la *Gallia* de Saint-Victor.

Alors, quand on veut mettre la chose au point, si l'on relit par deux fois l'inscription de Saint-Victor, on doit commencer par se demander ce que viennent faire là, en 1531, les deux premiers vers. Arnoul a-t-il construit l'église de Saint-Victor ? Nullement. Que veulent dire les *junctæque ædes* ? N'avons-nous pas le *Nécrologe de Saint-Victor*, publié par Longnon dans les *Obituaires de la province de Sens* (p. 580), où, à l'anniversaire d'Arnoul, il est seulement question de livres, d'ornements d'église, de rentes donnés par Arnoul, quand il fut devenu chanoine de Saint-Victor, après qu'il eut résigné ses fonctions épiscopales ?

Au contraire, ce sont simplement les mots du texte même de Robert de Torrigny, antérieur à 1186, relatant l'œuvre d'Arnoul à Lisieux, mis en vers.

Dès lors, sa place n'était-elle pas naturellement à Lisieux, bien plutôt qu'à Saint-Victor ? Et il devient alors fort probable que les deux premiers vers furent copiés sur ceux de Lisieux, pour former l'en-tête du quatrain que les chanoines de Saint-Victor firent graver au seuil du *nouveau* sacellum.

L'inscription ancienne, primitive, pouvait donc parfaitement se trouver à Lisieux, et on ne voit aucune objection à ce que Gally Knight en ait encore pu constater la présence dans la Cathédrale en 1831.

Mais si l'inscription *primitive* était dans la Cathédrale — et les auteurs de la *Gallia*, en employant ce mot, admettent ainsi qu'il y avait une inscription plus *ancienne* — comment expliquer les mots *antiquum opus* que nous y rencontrons ?

La cathédrale détruite en 1136 était certainement commencée par Arnoul au début de son épiscopat, car, en 1143, il écrivait à Clément II qu'il ne pouvait quitter son diocèse parce qu'il était en train de réparer les ruines de son église ; il y travaillait encore en 1179 ; mais la Cathédrale, incendiée en 1226, fut reprise ; elle semble terminée en 1258, puisqu'Eudes Rigaud, archevêque de Rouen, préside, le jour de l'Epiphanie, une procession dans la basilique. Ce ne pourrait être qu'après cette date que l'inscription aurait été placée sur une pierre commémorative d'Arnoul, puisque son corps était à Paris. Et l'*opus antiquum*, qu'on peut parfaitement distinguer dans le plan teinté que M. l'abbé Hardy a joint à son travail, serait ainsi ce qui avait pu être conservé, dans la Cathédrale restaurée, de l'OPVS ARNVLFI.

Tout ainsi s'expliquerait facilement. Car quelle raison invoquer pour mettre en doute la bonne foi de Gally Knight, qui n'en avait aucune conclusion nouvelle à tirer et qui, au contraire, faisait, très honorablement, mention de l'objection de la *Gallia*, fort embarrassante pour lui, mais qu'il ne cherchait même pas à comprendre.

De ce que l'inscription n'existe plus aujourd'hui, s'en suit-il qu'elle n'existait pas en 1831 ? D'ailleurs, celle de Saint-Victor

n'a-t-elle pas également disparu? Combien au cours de mes recherches en ai-je rencontré qu'on ne lit plus que dans des recueils inattendus, souvent fort étrangers au pays, recueillies la plupart du temps par des voyageurs intelligents qui ne soupçonnaient pas le sauvetage qu'ils opéraient.

Mais notre inscription porte en elle-même une trace d'authenticité assez curieuse. Nos ancêtres connaissaient bien des choses que nous ne savons plus, que le temps, que les hommes surtout ont fait disparaître.

Cette inscription, si conforme au texte de Robert de Torrigny, qui signale « la construction de la Cathédrale et des belles demeures qui y attiennent », contient, comme nombre d'autres du moyen âge, la solution cherchée.

Le pentamètre est, en effet, un chronogramme comme à Avenas, comme à Brioude, comme à Vaison dont il sera parlé tout à l'heure, comme sur la *Danse de Salomé* de Brunswick, *l'Agneau* de Van Eyck, le *Retable de Saint-Bertin* et tant d'autres œuvres où le chronogramme est certain.

Si en effet nous dégageons les lettres-chiffres,

arnVLfI antIqVVM LeXoVIensIs opVs,

en les additionnant nous avons MLLXVVVVVIIII = 1139.

Cette date, antérieure d'une année à l'élection d'Arnoul, peut s'expliquer très facilement. Il est fort compréhensible qu'Arnoul, archidiacre de Séez, frère de l'évêque de Séez, neveu de Jean, évêque de Lisieux, fut à cette date auprès de son oncle déjà très vieux et si malade, que l'année suivante il laissait le siège vacant, et que, puisqu'il était *operarius*, c'est-à-dire architecte, il lui ait à ce moment proposé un plan de reconstruction de la cathédrale, si endommagée par le siège de 1136 — quoiqu'on dise n'en rien savoir — qu'il écrivait, comme nous l'avons vu, à Clément II en 1143, qu'il réédifiait sa cathédrale. Peut être même déjà, à la mort de son oncle, en avait-il commencé la réédification? Et alors, à l'exemple de tant d'autres chanoines qualifiés « sapiens architectus », aurait il

été élu, à la mort de Jean, évêque de Lisieux, précisément pour continuer l'œuvre que l'inscription lui attribue si clairement : ARNVLFI OPVS, avec la date de 1139.

Quant aux belles stalles que M. l'abbé Hardy pense être du XIVe siècle, après Sauvageot qui les avait étudiées dans les *Annales Archéologiques* en 1863 (t. XXIII, p. 133), elles sont la fidèle copie du dessin de l'*Album de Villard de Honnecourt*, de 1250.

Ce qui, une fois de plus, montre que les modèles se transmettaient dans les ateliers et que nous pouvons ainsi parfois nous trouver exposés à des erreurs chronologiques, que les comptes et les noms d'artistes, à dates certaines, permettent seuls d'éviter. Elles pouvaient donc parfaitement exister en 1258 quand Eudes Rigaud vint à Lisieux.

75) LONGJUMEAU (1250). — Piot, dans *le Cabinet de l'Amateur* (N. S. Q. p. 32, 1861), a relevé dans l'église cette épitaphe :

HIC JACET HUGO PECDOE PL[illegible] A[illegible]
PICTOR REG QVI EDIFICAVIT
ISTAM ECCLAM . OBIIT V KL
IANRII AN D'NI MCCLI

Le peintre de saint Louis était donc en même temps architecte.

76) MAGUELONE (Hérault) (1178). — Ici, ce n'est pas un chronogramme, mais un cryptogramme, qui va nous donner le nom de l'architecte de la cathédrale de Maguelone, jadis ville épiscopale, dont l'évêché célèbre a été dans la suite transféré à Montpellier. L'église, dont nous avons la représentation sur le sceau de l'évêque Bérenger (1263), reconstruite aux frais de l'évêque Jean de Montlaur (1159+1190), nous donne cette inscription :

AD PORTV VITE ≡ SITIENTES QVIQ[VE] VENITE ≡
HAS INTRANDO FORES ≡ COMPONITE MORES ≡
HINC INTRANS ORA ≡ TVA SEMP[ER] CRIMINA PLORA
QVICQVID·PECCATVR ≡ LACRIMARVM FONTE LAVATVR≡
B D III. VIIS FECIT HOC AN[NO]≡IN[CARNATIONIS] D[OMINI]
MCLXXVIII

L'architecte s'appelait B. de III [Tre] VIIS [viis] : Bernard de Tréviers.

77) Mantes (1366). — Le maître d'œuvre de Notre-Dame de Mantes en 1366 est Jean de Rouen, puis c'est Robert de Maule et, en 1369, Jean Aux Tabours.

78) Maubuisson (1241). — Blanche de Castille choisit pour construire l'église de l'abbaye, qu'elle venait de fonder en 1241, l'architecte Richard de Latour.

79) Moissac (1100).

ANNO AB INCARNATIONE
ÆTERNI PRINCIPIS MILLESIMO
CENTESIMO FACTVM EST
CLAVSTRVM ISTVD TEMPORE
DOMINI ANSQVITILLII ABBATIS
AMEN.

V.V.V.
M.D.M.
R R R
F F F

Telle est l'inscription du cloître de l'abbaye de Moissac.

Je me serais bien gardé de proposer le nom de l'abbé Ansquitil comme celui de l'architecte, si *l'Histoire de l'art* ne le regardait pas comme le maître d'œuvre de son abbaye, d'après le passage d'une chronique postérieure : « *Fecit claustrum magnum subtili artificio operatum* ». Je m'incline devant la parole du maître, constatant qu'on accepte ici parfaitement, cependant dans ce cas assez douteux, le mot « *fecit* » comme indiquant l'auteur du monument.

80) Molesmes (Côte-d'Or) (xiie s.). — L'Abbaye a été construite par Evrardus, Martinus, Johannes et Widricus, *cimentarii* : c'étaient donc des laïcs.

81) Montpellier (xive s.). — Entre les années 1332 et 1360, les sculpteurs Jehan et Henri Alaman travaillent à la Cathédrale. Au xve siècle, nous allons retrouver à Murano un

peintre flamand, Johannes Alamanus, qui pourrait bien être de la même famille.

En l'année 1393, Jean Bosquet, architecte, construit la flèche du clocher de *Notre-Dame des Tables* et c'est Durant Fabre, le charpentier, qui en exécute la charpente.

82) Moutiers (Savoie) (1461). — En 1875, Quicherat communiquait aux Antiquaires de France (*Bullet.*, p. 183), une inscription qu'il avait relevée sur la façade de l'église de Moutiers. Il y lisait la date de 1361 et la première ligne : *Hoc opus do III vit magister franciscus Cirgat latomus*... ... Bien que dans la suite il soit dit que l'église a été construite sur la succession du cardinal d'Ars, décédé en 1455, il pensait pouvoir restituer *do*[*na*]-*vit*; Ciergat, *latomus*, aurait donc été un simple donateur. Or la voici, estampée par Mgr X. B. de Montault.

IHS
A° DNI M° CCCC° LXI°
HOC OPVS COMPOSVIT MGR FRANCISCVS CIR
GAT LATOMVS PRO QVO CAPITVLVM
HVI ECCLE SINGLIS ANIS FAC TENET°
UNV ANIVSARIV PPIS SVPTIBVS EI
VSD CAPLI I CRASTINO FESTI CATED
RE STI PETRI CV QVATVOR SACERDOTI
BVS MISSAS CELEBRATIB I. REMEDIV
ANARVM DTI FRACISCI ET IAQMETE
EIVS VXORIS ET ILLOR PRO QUIBZ
EXORARE TENENTVR QD OPVS FACTV
EST SVPTIBVZ EXEQVCIONIS D CARDINALIS DE ARCIS

François Cirgat fut donc réellement l'architecte de la cathédrale de Moutiers, et non pas le donateur.

83) Noyon (1333). — Les deux maîtres d'œuvre de la cathédrale de Noyon, en 1333, sont Jean de Brie et Pierre de Montreuil, appellé à tort Pierre de Montereau, dans *L'Histoire de l'Art*.

84) Paris. — *Quinze-Vingts.* — Eudes de Montreuil, qui avait accompagné saint Louis en Terre-Sainte en 1248 et construit les fortifications de Jaffa en 1250, donna à son retour le plan de l'église des Quinze-Vingts, qu'il commença en 1254; en 1287, il y sculpte de sa main, pour sa sépulture, son buste entre ses deux femmes, tenant une équerre et un compas avec lesquels il trace le plan de l'église. Ce bas-relief fut détruit par l'incendie de 1580, mais Thévet nous en a conservé un dessin.

Il dirigea également l'œuvre de l'église des *Chartreux*; mais cette dernière ne fut terminée qu'en 1324, longtemps après sa mort qui survint en 1289.

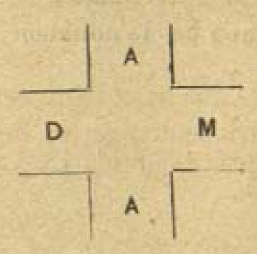
85) Le *Collège de Navarre* eut pour architecte en 1309 Pierre Du Val, *lathomus*, bien probablement de la famille des Val Renfroy, à laquelle appartenait Gautier qui, en 1213, était maître de l'œuvre de Meaux et Jean qui, en 1342, était maître de l'œuvre de la cathédrale de Sens.

86) L'église du *Saint-Sépulcre* eut pour architecte, en 1326, maître Guérin de Lorignes.

Le 8 juillet 1394, Louis, duc d'Orléans, accorde une gratification de 200 livres d'or à maître Raymond du Temple, sergent d'armes, maître des œuvres du Roi, pour ses travaux à l'église des *Célestins*. C'était lui qui, en 1365, avait reconstruit le Louvre.

87) Poissy (1319). — Nous avons vu à Saint-Ouen de Rouen la pierre tombale d'un architecte, enterré vers 1319, Jean Camelin, qualifié l'année précédente de maître de l'œuvre de Saint Louis de Poissy.

88) Poitiers (xiie s.). — Le Chanoine Aubert a trouvé à la clé de voûte de la Cathédrale le nom d'Adam ainsi écrit :



Sur une autre croisée ce cryptogramme :

O	A	V°
M	VII	LX
	CS	

il y voit A°MLXVII, ce qui ne correspond nullement à la date de l'église. Je pencherais à croire que le C renversé du bas doit être compté : on aurait ainsi MCLXVII. Le nom de l'architecte Adam, rencontré vers 1125 à Angers, pourrait en être rapproché et la date de 1167 pourrait être celle à laquelle la Cathédrale aurait alors été terminée.

89) Rabastens (Tarn) (1318). — Dans l'église de Notre-Dame, sur l'arc formant la séparation des deux travées de Saint-Honoré et de Saint-Joseph, on lit :

B. DALERN PAVZEC AQVESTA CLAV ANO DOMINI MCCCXVIII LI ARCHIAVESQVE DE SANT JAIME SENHEC AQVESTA CLAV LE JOR DE SANT PEYRE.

Il s'agit de Béranger de Landore, archevêque de Saint-Jacques de Compostelle, qui bénit ainsi la clé de voûte placée par B. Dalern.

90) Saint-Augustin-les Limoges (1260). — La pierre tombale de Pierre Dantena, l'architecte, nous fait connaître ainsi son nom :

VIR RELIGIONIS AMATOR FECIT OPVS CLARVM. MAGNO SVMPTV TABVLARVM. PETRVS DANTENA.

91) Saint-Germer (Oise) (1260). — L'inscription d'une pierre tombale nous donne :

GVILLEMVS DE WESSENCOVRT PER DVO DECIM ANNOS CAPELLAM BEATE MARIE IN[illegible] MIRIFICE EDIFICAVIT.

Pierre de Wuessencourt, mort abbé de Saint-Germer en 1272.

92) Saint-Hilaire du Foussay (Vendée) (xiiᵉ s.). — Au dessous de la *Crucifixion* du portail principal de l'église est écrit :

RODVS AVDEBERTVS DE SANCTO JOHANNE ANGERIACO ME FECIT.

C'est donc [Gi]raud Audebert de Saint-Jean d'Angely qui en fut l'architecte.

93) Saint-Jean-de-Marnes (Deux-Sèvres) (xiiᵉ s.). — L'église fut bâtie en 1091 par le moine Radulphe.

94) Saint-Maximinien (Var). — En 1305, l'architecte de l'église est Jean Baudici.

95) Saint-Pantaléon (Drôme) (xiiᵉ s.). — M. Labande y a relevé le nom de l'architecte ALDEBERTVS. Nous retrouverons ce même nom sculpté sur un chapiteau de *Saint-Romain du Puy* (Loire), ainsi disposé :



96) Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre) (xiiᵉ s.). — Sur le saillant d'un chapiteau, où sont sculptés trois petits personnages, est inscrit au-dessous de chacun d'eux un nom :

VIVENCIVS . GIRALDVS FILIVS . VRSVS

bien probablement celui des ouvriers qui travaillèrent à bâtir l'église. Et le dernier nom est au dessus d'un homme qui tient un ours. C'est un de ces rébus auxquels se complaisaient les artistes du moyen-âge.

97) Saint-Pompain (Deux-Sèvres) (xiiᵉ s.). — Au portail on lit : GVILLELMVS FECIT HOC.

98) Saint-Pons (Hérault) (xiie s.). — Au-dessus de la porte du nord de la Cathédrale, un soleil est sculpté : l'artiste a mis là sa signature

SOL. GILO ME FECIT.

99) Saint-Quentin. — En 1391, le maître d'œuvre de la Cathédrale est Gille Largent, qui est en même temps maître d'œuvre d'Arras. Mais rappelons que, pour les meilleurs historiens d'art, Villard de Honnecourt doit en avoir été le premier architecte.

100) Saint-Reverien (Nièvre) (xiie). — Sur la base d'une colonne, dans l'église, on lit :

ROBERTVS ME FECIT.

101) Sainte-Gemme (Charente Inférieure) (xie s.). — Ce sont trois moines de La Chaise-Dieu, Artaud, Théodard et Robert, qui, en 1079, construisent l'église. Théodard en fut le *Magister*.

102) Sainte-Marie aux Anglais (Calvados) (xiiie s.). — La voussure de la porte du Nord de l'église du xiiie s. porte cette inscription dont la fin est illisible :

† PIERRES ≡ REVEL ≡ LE

Le même nom de Pierres se retrouve sur le larmier du chapiteau d'une des colonnes de la porte occidentale.

103) Saintes (xie). — L'architecte de Saint-Eutrope, en 1085, s'appelait Benoît, nous apprend la *Chronique* : *Senior quidam peri'us, Benedictus nomine, artifex.*

104) Senlis. — De cette délicieuse église, dont on ne connait d'ailleurs pas l'auteur, nous pourrons cependant citer quelques maîtres d'œuvre qui y travaillèrent.

En 1185 c'est Philippe le Cimentier ; c'est bien le temps où Godefroy de Claire, né à Huy, probablement un de ces ouvriers « *lotharingi* » appelés à Saint-Denis, propage la technique et le symbolisme de Saint-Denis.

En 1388, Frodon est maître des œuvres de charpenterie ; en

1389, Jean Lescot est *lathomus*; en 1397, Jean Lenoir, maître des œuvres du Roi, qui travaille aussi à Pierrefonds, dirige les travaux de l'église. Enfin, en 1471, Philippe Le Riche est maître d'œuvre. Il est probablement de la famille d'Enguerrand Le Riche, qui travaillait à la cathédrale de Beauvais en 1338.

105) TERSANNES (Haute-Vienne) (XIIe s.). — Dans l'arc en plein cintre du portail principal est écrit :

PETRVS ME FECIT.

106) TIL-CHATEL (Côte-d'Or) (XIIe s.). — Dans le tympan de la porte principale :

PETRVS DIVIONENSIS FECIT
LAPIDEM ISTVM.

107) TOULOUSE. — *Saint-Etienne* (XIIIe s.). — Le Musée de Toulouse a recueilli de belles statues qui proviennent de Saint-Etienne. Sous celles de saint Thomas et de saint André, qui se distinguent des autres par une conception beaucoup plus artistique, témoignant ainsi de l'habileté supérieure d'un maître, on trouvait gravé sous celle de saint Thomas :

VIR N̄ INCERTVS ME CELAVIT GILABERTVS

Tandis que sous les pieds de saint André on lisait simplement :

GILABERTVS ME FECIT.

Il est regrettable de constater que pendant les réparations du Musée en 1890 les piédestaux sur lesquels étaient gravées les inscriptions ont été brisées. En 1907 je n'ai pu en estamper que le dernier vestige, probablement aujourd'hui disparu.

108) TOURNUS (XIIe s.). — Nous avons là deux signatures de date fort ancienne, assez difficile d'ailleurs à déterminer.

C'est d'abord, dans la tribune de l'orgue, au dessus d'un petit bas-relief, représentant un *lathomus* tenant dans sa main un marteau :

GERLANVS ABATE ISTO MONETERIVM
E.I.L.E.

Et ce nom de Gerlanus, nous le retrouverons dans une église du Roussillonnais.

C'est ensuite dans la crypte, sur la base d'une colonne :

RENCO ME FECIT.

109) Troyes. – *Saint-Urbain* (1267). — Le maitre de l'œuvre, en 1267, est Jean Langlois.

110) Ugna (Val d'Aran). — Le Chrisme de la porte romane de l'église est accompagné de l'inscription :

AL + CĒTVL ME FECIT

Laurière lisait : « Alfonsus Centulensis me fecit ». Serait-ce donc un moine de Saint-Riquier d'Amiens qui serait venu édifier cette église ?

111) Vaison (Vaucluse) (xi[e] s.), — Dans le cloître qui joint l'église, on lit cette inscription :

OBSECRO VOS FRATRES AQVILONIS VINCITE PARTES
SECTANTES CLAVSTRVM QVIA SIC VENIETIS AD
AVSTRVM.
TRIFIDA QVADRIFIDVM MEMORET SVCCEDERE NIDVM
IGNEA BISSENIS LAPIDVM SIT VT ADDITA VENIS.

Elle est plutôt obscure. Aussi, M. G. de Maidy, dans le *Bulletin monumental* (1905, p. 461), trouve impossible que le labeur qu'elle a exigé n'ait pas un sens religieux.

Quant à M. Labande, qui a étudié cette église tout particulièrement, il la juge du commencement du xii[e] siècle et explique ainsi l'inscription :

« Frères Chanoines, les derniers venus et comme tels logés dans les chambres les plus mal exposées, arrangez-vous pour ne pas mourir de froid. Vous viendrez (à votre tour d'ancienneté) en demeurant dans le cloître, aux logements envisageant le midi. Qu'il vous souvienne d'attirer la triple vertu (foi, espérance, charité) dans votre nid quadrangulaire, afin que son feu (divin) s'y ajoute au feu (naturel) des douze veines qui chauffent la pierre (c'est-à-dire les douze cheminées des logements des chanoines) ».

Je n'essayerai pas de faire mieux ; mais comme M. G. de Maidy je me suis dit qu'il y avait là une obscurité vraiment *nécessaire*. Le mot BISSENIS m'a fait aussitôt revenir en mémoire l'inscription de l'autel d'Avenas :

LAMPADE BISSENA JVLIVS FLVITVRVS IBAT.

« Juillet s'écoulait, voyant pour la douzième fois la lumière ». En même temps que la date du mois, c'était un chronogramme, nous donnant alors par les lettres-chiffres :

MLLL VVVVV IIIII = 1180.

Et je séparais alors les lettres-chiffres du dernier vers de l'inscription de Vaison :

IGNEA BISSENIS LAPIDVM SIT VT ADDITA VENIS

Nous avons alors MLVVVVI = 1072. Nous ne sommes ainsi pas loin du XIIe siècle, dont parle M. Labande.

Et là encore nous retrouvons le nom d'UGO, que nous avons signalé à Saint-Honorat d'Arles. Comme nous avons sa signature sur six monuments du midi, voilà qui va permettre de les dater assez approximativement.

112) VAUCHELLE (près Cambrai). — L'architecte de l'église était de 1332 à 1335, un moine nommé Gérard. Il reconstruisit donc celle dont nous voyons le plan dans l'*Album* de Villard de Honnecourt, qui l'avait édifiée au XIIIe s.

113) VIENNE (Isère). — En 1152, l'architecte de Saint-André le-bas de Vienne signe son nom sur un des pilastres : Guillaume Martin.

En 1395 l'architecte de Saint-Maurice s'appelle Ginet d'Arche.

114) VIEUX-PONT EN AUGE (Calvados) (XIe s.). — Sur la tour du clocher de l'église on lit :

VII ID FEB. OBIIT
RANOLDVS.
ILLE FVIT NATVS
DE GESTA FRA
CORVM ANI
MA EIVS REQVI
ESCAT IN PACE
A. MILLE FEC. ISTAM
ECCLESIAM.

***

115) Pendant que ces « bons ouvriers », comme les appelait le duc Jean de Berry, formaient ainsi le trésor artistique de la France dont notre « *Self depreciation, French characteristic* » nous cache parfois la meilleure floraison, l'étranger, devant lequel nous sommes au contraire si souvent hypnotisés, faisait appel, lui auquel tous les mérites, toutes les gloires sont attribuées, au talent de nos vieux maîtres français pour diriger l'œuvre de ses plus importants monuments. Il m'a donc semblé utile, avant de les quitter aujourd'hui, de réunir ici les noms de nos vieux architectes que j'ai rencontrés hors de France, là où leur personnalité, loin d'être anonyme, jouit encore, après des siècles, d'une légitime réputation.

Au cours des âges, au XIe siècle, nous trouvons Gundulphe de Caen à Rochester, Paul à Saint-Alban, Lanfranc de Caen à Cantorbéry en 1067, Ernulf à Colchester : ce sont des moines normands, appelés en Angleterre par Guillaume Ier et Guillaume II. En 1110, Roger de Vauchelles construit la cathédrale de Cantorbéry, incendiée en 1173 et que Guillaume de Sens achèvera après 1175; en 1177, Raimond est en Espagne à Hugo, Mathieu à Compostelle; en 1190, Hugues de Grenoble œuvre à Lincoln avec Geoffroy des Noyers de Blois, et Godefroy de Lucy à Winchester; avant 1247, ce sont des *Français* qui forment à Strasbourg les Rudolf père et fils; vers 1250, Villard de Honnecourt est en Hongrie, après avoir visité l'Allemagne,

Ravegy est à Calocza, où il est inhumé; en 1256, le Fr. Bernard est à Tarragone; en 1259, les *Français* dirigent l'œuvre de Wimpfen; en 1270, Pierre d'Augicourt élève les grandes basiliques des Deux-Siciles; en 1278, Bartholomé est à Tarragone; en 1281, Nicolas de Soissons élève la cathédrale de Liège; en 1287, Etienne de Bonneuil est appelé en Suède avec une équipe de compagnons pour élever la cathédrale d'Upsal; son influence se retrouvera très évidente à Oja, dans l'île de Gotland; en 1290, Petrus Petri, que certains croient devoir identifier avec Pierre de Corbie, l'ami de Villard de Honnecourt, est à Burgos; mais n'est-ce pas bien tard vraiment? Au XIIIe s., à Léon, travaille un Français, qui signe la tombe de doña Sancha; malheureusement son nom est brisé et il ne reste de l'inscription que MESTRE MASON ME FIST; Jourdain signe à Jérusalem le Saint-Sépulcre. En 1312, nous voyons Arnaud de Montredon, et, en 1320, Henri de Narbonne et Jacques de Favières, à Girone; en 1322, Montflory à Lérida; en 1322, Amelius de Boulogne est maître d'œuvre de la cathédrale d'Anvers. En 1330 Gérard de Prile est à Cologne, en 1343 Mathias d'Arras à Prague, en 1370 Jean de Rheims au Mont-Cassin; en 1386 Pierre de Boulogne, fils de Henry Arter, continue à Prague l'œuvre de Mathias d'Arras; en 1389 Moret Pierre est à Palma; en 1389 Bonaventure Nicolas à Milan; en 1390 Pérut Jacques à Pampelune, et Hardouin est l'architecte de San Petronio de Bologne; en 1394 Jehan de Valencienne remplace Pierre Moret à Palma; en 1399 Jean Mignot de Paris est à Milan avec le Normand Campamosus; en 1440 Guillaume de Rouen s'en va travailler en Espagne et nous trouvons enfin, avant la fin du XVe siècle, en 1487, Duplessis à Rome.

116) Cette énumération si sèche n'est pas cependant sans offrir immédiatement un résultat. On voit se dessiner de grands courants, les artistes se diriger pendant une assez longue période vers les mêmes pays, puis les abandonner.

Pendant le XIe siècle, l'Angleterre fait appel aux moines normands qui doivent alors, à leurs talents d'architectes, d'être

élus évêques d'Angleterre, avant même leur départ de France ; au XIIe siècle, Guillaume de Sens paraît être le premier laïc appelé à continuer l'œuvre de ces moines architectes. Hugues de Grenoble, Geoffroy des Noyers, Godefroid de Lucy cloront en 1190 la liste des architectes français qui passent la mer. Les grandes cathédrales sont construites; d'ailleurs, Roger Poor de Salisbury a su créer une école anglaise qui peut dorénavant rivaliser avec l'école normande.

En 1177 et en 1187, nous voyons deux architectes français passer les monts et se rendre en Espagne, à Hugo et à Compostelle ; bientôt peut-être en pourrons-nous nommer d'autres.

Dans la première partie du XIIIe siècle, les Français se dirigent vers le centre de l'Europe. Nous les voyons à Strasbourg, à Wimpfen; Villard de Honnecourt s'en va en Hongrie où travaille Ravegy qui est enterré à Calocza. Dans la seconde moitié, ils semblent essaimer dans toutes les directions : en Espagne, à Tarragone, à Burgos, à Léon ; en Suède, à Upsal, à Oja ; à Liège, dans les Deux Siciles, en Orient. Au XIVe siècle, nous en retrouverons un certain nombre encore en Espagne, à Girone, à Lérida, à Palma, à Pampelune ; en Allemagne, à Cologne, à Prague ; mais ils descendront aussi en Italie et ce sont des architectes français qui dirigeront l'œuvre de Milan, de Bologne et du Mont-Cassin.

* * *

117) Les pages qui précèdent paraissent aussi immédiatement devoir fournir quelques autres renseignements nouveaux et intéressants.

Pour l'anonymat *obligatoire, imposé* aux artistes du moyen âge, nous constatons que si la légende a pu prendre si fortement racine, c'est que le temps, les hommes surtout semblent avoir tout fait pour supprimer les documents que nous avaient légués nos ancêtres.

Si cependant nous avions seulement lu, annoté, classé ce qui a échappé à ces inconscients destructeurs, la moisson serait

encore assez belle pour faire envie aux nations les plus favorisées, auxquelles va toute notre admiration.

Malheureusement, à notre époque de spécialisation, le petit détail, comme l'arbre qui cache la forêt, ne permet ni les recherches dans les « à côté », source pourtant des plus curieuses découvertes ni les vues d'ensemble.

Dès lors la Tradition s'impose ; il faut accepter les « *verba magistri* », sans se douter ni du procès de psittacisme que dès le XIIe siècle Roger Bacon faisait à l'École française, ni de la suffisance, ni du « bon goût » des archéologues du commencement du XIXe siècle qui, systématiquement, firent disparaître bien des choses qui gênaient leurs théories nouvelles.

Quant à l'humilité des architectes, appelés *operarii*, *lathomi*, *cimentarii*, *magistri*, *massons*, ne les avons-nous pas vus comparer leurs œuvres au Labyrinthe de Dédale, qu'ils reproduisaient *à l'intérieur* de leurs monuments pour montrer de combien ils dépassaient les architectes de l'Antiquité, celui même qui éleva les Pyramides ; et quand Natalis d'Autry-Issard se regarde comme l'émule de Dieu, diffère-t-il des peintres qui comme Johannes de Brunswick se comparait aux Dieux, ou d'Ingobert qui se disait égal, supérieur aux peintres de l'Ausonie ?

118) Quant au mépris dans lequel ces « bons ouvriers » étaient tenus, nous les voyons dans leurs déplacements s'asseoir à la table des évêques, toucher un mouton d'or par semaine, soit, suivant le pouvoir relatif de l'argent, quinze cents francs par mois de notre monnaie (Jubé de Troyes) ; enfin nous les savons enterrés dans les églises, à côté des plus hauts seigneurs, ou aux seuils des portails qu'ils venaient d'élever comme à Amiens, à Chalons, à Paris, à Reims, à Metz, à Strasbourg, à Clermont-Ferrand. Dans le manuscrit charmant des *Miracles de Nôtre-Dame* (Bibl. nat. ms. fr. 9199, f° 99 v°), nous avons, dans une délicate miniature, la tombe d'un artiste, placée comme celle de Pépin au seuil de l'entrée de Saint-Denis.

Pour les documents « de plein air », comme pour les tableaux,

nous nous trouvons en présence d'inscriptions énigmatiques : monogrammes, à Angoulême, à Chartres : chronogrammes, à Brioude, à Lisieux, à Vaison, à Autry-Issard : cryptogrammes, à Névache et à Cervières ; ou composées de lettres si bien figurées d'après les règles indiquées par Roger Bacon — qui ne sont en réalité qu'une dérivation de la *Temourah* hébraïque — que les archéologues, les prenant, dans certains cas, pour des inscriptions réellement arabes, concluent à une influence mozarabique, alors par exemple qu'on peut y lire cependant comme au Puy, très facilement : GAVZFREDVS ME FECIT : PETRVS ED. Il y a donc là tout un côté de la science archéologique, absolument insoupçonné, qu'il paraît indispensable d'étudier et de discuter, avant de se prononcer catégoriquement ; mais tout cela, c'est du détail. Nous voyons-là, enfin, comment notre génie français a rayonné à l'étranger, par époques très marquées, suivant les pays vers lesquels se dirigeaient les grands courants artistiques.

Si au contraire nous regardons uniquement la France, nous constatons que les plus importants monuments du centre de notre pays sont l'œuvre de quelques familles d'artistes, en quelque sorte petites dynasties, dont les noms se dégagent tout seuls de nos listes et qui œuvrent ainsi pendant des siècles, de père en fils.

119) Ne parlons pas des moines qui, jusqu'au développement des corporations laïques, vivent nécessairement des traditions du cloître, mais des artistes dont les noms de famille vont se rencontrer alors à chaque pas dans nos recherches : Villard de Honnecourt, les Corbie, les Chaumes, les Val Renfroy, les Chelles, les Dampmartin, les Du Temple, les Le Riche, les Largent, les Beauneveu. C'est dans leurs ateliers, dans leurs albums personnels, dont j'ai eu l'occasion de parler longuement (*Le Cousin Pons*, oct.-nov.. 1916), que puisèrent pendant près de trois siècles les artistes que nous voyons grandir autour d'eux ; et par les *Comptes* il est bien curieux d'apprendre que les épures étaient alors tracées par terre, à côté de l'ou-

vrage, sur des nappes de plâtre. C'est pour cela que les architectes sont toujours représentés sur leurs pierres tombales avec un énorme compas à la main.

Dès lors, n'est-ce pas dans l'histoire des familles, bien plutôt que dans la forme des voûtes, la taille des pierres et leur appareil, les formerets, les piliers, les tailloirs, les moulures, les porches, pleins d'embûches dans les hypothèses qu'ils suggèrent, qu'on doit maintenant chercher à établir la filiation des monuments? Les cathédrales de Paris, de Meaux, de Sens et de Chartres même, Troyes et la Chartreuse de Dijon, le Mans et Tours, Strasbourg, Thann, Nieder Haslach et Milan, Metz, Verdun et Toul, pour n'en citer que quelques-unes, ne connurent-elles pas les mêmes maîtres d'œuvre? L'Angleterre, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne auront également à nous expliquer, comme la Suède et la Hongrie, leurs rapports avec la France, quand nous aurons réuni de nouveaux noms d'artistes, rencontrés à l'étranger.

Dépouillons donc les vieux comptes, les obituaires : c'est rarement récréatif, mais toujours instructif. Melle Bertin, la modiste de Marie-Antoinette, ne disait-elle pas avec beaucoup de bon sens, « qu'il n'y a de nouveau que ce qui a été oublié »?

Admirons enfin franchement, en constatant qu'ils ne furent ni anonymes, ni méprisés, nos vieux maîtres d'œuvres français, qui, depuis le XIe siècle avec Lanfranc de Caen et Guillaume de Sens, jusqu'à la fin du XIVe siècle avec Nicolas Bonaventure chargé de l'œuvre du Dôme de Milan, et Hardouin de celle de San Petronio de Bologne, ont ainsi vu de leur vivant reconnaître successivement par l'Angleterre, par l'Espagne, par l'Allemagne, par l'Italie, l'incontestable supériorité que nous semblons craindre vraiment, dirait-on, de leur attribuer.

(*A suivre.*)

F. DE MÉLY.

NOUVELLES ARCHÉOLOGIQUES ET CORRESPONDANCE

MARCEL DIEULAFOY

Né à Toulouse en 1844, mort à Paris le 26 février 1920, Marcel Dieulafoy entra à l'École polytechnique en 1863 et en sortit ingénieur des Ponts et Chaussées. Marié en mai 1870 à Jeanne Magre, il fit auprès de cette femme courageuse, qui adopta alors et conserva depuis le costume masculin, la campagne de la Loire. Après un séjour en Algérie, il devint ingénieur du département de la Haute-Garonne et se distingua lors des terribles inondations de 1875; à cette occasion, il fut décoré par le Maréchal-Président, venu pour réconforter les victimes du désastre. Les monuments romains de l'Algérie, puis des voyages en Égypte et au Maroc (1873-1878) avaient éveillé ses goûts archéologiques, que partageait sa jeune femme. De 1880 à 1881, ils séjournèrent en Perse et obtinrent une mission pour y étudier l'architecture achéménide, en compagnie d'un ingénieur, M. Babin, et d'un naturaliste, M. Houssay. On sait assez combien la science et le musée du Louvre ont profité des explorations au cours desquelles les Dieulafoy eurent à lutter contre la malveillance, le fanatisme et les périls du climat (1884-1886). Tout cela est connu dans le moindre détail par les ouvrages qu'on trouvera énumérés plus bas et par ceux de Mme Dieulafoy qui ont déjà été signalés ici (*Revue*, 1916, II, p. 307 et suiv.), dans l'article nécrologique que M. Pottier a écrit sur cette femme de cœur. Élu membre libre de l'Académie des Inscriptions en 1895, en remplacement de Victor Duruy, Dieulafoy, qui avait été promu ingénieur en chef des Ponts et Chaussées, employa ses loisirs, avec sa femme, à de nombreux voyages, notamment en Espagne, dont l'art et la littérature lui devinrent très familiers. Pendant ses séjours à Paris, il fit de sa maison, rue Chardin, un centre fort apprécié de vie intellectuelle, où les savants, jeunes et vieux, trouvaient bon accueil. Au début de la guerre, malgré son âge, il servit du côté de Noyon, puis fut nommé, en qualité de lieutenant-colonel du génie, à la direction des travaux militaires au Maroc; il s'y rendit avec sa femme, qui fonda une ambulance à Rabat et y sacrifia ce qui lui restait de santé. Cruellement frappé, au mois de mars 1916, par la mort de sa chère compagne, il n'en fit pas moins son devoir jusqu'au bout. Après l'armistice, il se mit encore à la disposition du gouvernement pour remplir une mission en Syrie. Son activité ne prit fin qu'avec la courte maladie des poumons qui le terrassa.

Dieulafoy porta, dans tous ses travaux, le tempérament du mathématicien, habitué à des vérités démontrées ou démontrables. Il affirmait volontiers et se montrait plein de confiance dans les théories qu'il s'était faites. Montesquieu lui eût appliqué son néologisme de *décisionnaire*. Mais comme il eut le goût

des explorations périlleuses, il eut celui des questions difficiles ; son courage scientifique allait de pair avec son courage physique. De l'un et de l'autre il reste des preuves éclatantes qui lui assurent, dans l'histoire de la science française, un rang qui ne sera pas contesté.

S. R.

BIBLIOGRAPHIE DE MARCEL DIEULAFOY.

1° **Perse et Islam**. — L'Islam et la science. — La Perse ouverte (ces deux mémoires dans la *Philosophie positive*, 1883). — L'apâdanâ de Suse (*Rev. gén. de l'archit.*, 1883). — L'ART ANTIQUE DE LA PERSE, 5 vol., 1884-1889. — Inscr. sur le tombeau de Darius (*Rev. arch.* 1885). — Fouilles de Suse (*ibid.*). — L'ACROPOLE DE SUSE, 1890-1892. — Les antiquités de Suse rapportées par la mission, 1913. — Le livre d'Esther et le palais d'Assuérus, 1888 (*Rev ét. juives*, t. XVI). — Coudées-étalons perses et chaldéennes (*Gaz. arch.* 1888). — Le Maroc et les croisades (*C. R Acad.* 1918). — L'Église et la mosquée, 1909 (*Mél. Derenbourg*). — Fouilles à Rabat sur le site de la mosquée de Yakoub el Mansour (*CR. Acad.* 1915).

2° **Questions bibliques** — Le roi David, 1897. — Le rythme modulaire du Temple de Salomon, 1913. — Le livre d'Esther et le palais d'Assuérus, 1888 (*Rev. ét. juives*, t. XVI). — Daniel et Balthazar, 1919 (*C. R. Acad.*) — Le prophétisme, 1896 (séance publique des cinq Académies).

3° **Architecture** — Le mausolée d'Halicarnasse et le trophée de la Turbie (*Mém. Acad.* t. XXXVIII). — L'Esagil du temple de Bel Marduk à Babylone, avec le P. Scheil (*ibid.* t. XXXIX). — Le Château-Gaillard et l'archit. militaire au XIIIe siècle (*ibid.* t. XXXVI). — Documents asturiens de style oriental, 1909 (*Florilegium Vogüé*).

4° **Histoire militaire**. — La bataille d'Issus (*Mém. Acad.* t. XXXIX). — La bataille de Muret (*ibid.* t. XXXVI).

5° **Divers**. — Quarante, 1919 (*CR. Acad.*). — Monuments archaïques du Forum, 1899 (*CR. Acad.*).

6° **Art et littérature de l'Espagne et du Portugal**. — LA STATUAIRE POLYCHROME EN ESPAGNE, 1894 (*Mon. Piot*, t. X) et même sujet développé avec nombreuses planches, 1908. — HIST. GÉNÉRALE DE L'ART, ESPAGNE ET PORTUGAL, 1913 (Coll. *Ars Una*). — La jeunesse du Cid, 1908 (*Nouvelle Revue*). — Reflets de l'Orient sur le théâtre de Calderon, 1900. — Trad. de Cervantes, Saavedra, Tirso de Molina, Calderon, 1907 (*La Pensée chrétienne*)[1].

L' « Age des Papyrus ».

C'est l'expression dont s'est servi Sir F. G. Kenyon dans une conference faite à Leeds le 26 janvier 1918 (*Journ. Hell. Stud.*, 1919, XXXIX, p. 1 sq.). Voici quelques dates bonnes à retenir :

1. Dieulafoy a encore publié d'importants articles dans le *Journal des Savants*, à savoir : *Le Legs Franks (trésor de l'Oxus)*, 1906, 302 ; *Les mille et une églises* (Miss L. Bell), 1911, 241 ; *Les arts de Perse*, 1912, 385, 444 ; *Le palais d'Ukhaidir*, 1914, 384 ; *L'Archit. catalane*, 1913, 193, 260 ; *L'Archit. romane en Catalogne*, 1919, 113, 225 ; *Sculpture polychrôme*, 1904, 328, 373 ; *Vitruve*, 1910, 333, 390 ; *Congrès de l'hist. de l'art à Rome*, 1913, 210.

1752. Découverte de papyrus à Herculanum.

1778. Premier papyrus grec découvert en Égypte.

1821. Premier papyrus littéraire découvert en Égypte.

1847. Premier texte classique retrouvé sur papyrus.

1877. Première découverte (dans le Fayoum) d'une masse de papyrus, pour la plupart non littéraires.

1890. Découverte, par Flinders Petrie, d'un lot de papyrus du IIIe siècle av. J.-C. dans des cartonnages de momies ; acquisition, par le British Museum, d'un groupe de papyrus comprenant la *Politique des Athéniens* d'Aristote, les *Mimes* d'Hérondas, etc.

Tel est, à proprement parler, le début de l' « âge des papyrus », il y a trente ans seulement. Aucun savant aujourd'hui vivant n'en verra la fin.

S. R.

La nécropole juive de Monteverde (Via Portuense).

M. Paribeni vient de publier[1] vingt-cinq nouvelles inscriptions judéo-grecques, récemment découvertes dans cette nécropole romaine bien connue, qui a déjà fait l'objet de plusieurs travaux, rappelés en note par l'auteur[2].

Voici quelques observations sommaires que m'a suggérées une première lecture de son intéressant mémoire.

— N° 3. A noter l'expression Οἶκος αἰώνιος, qui correspond exactement aux expressions sémitiques usuelles : *beit 'ôlam*, *bet 'alma*, etc. Le défunt, δὶς ἄρχων et ἄρχων πάσης τειμῆς, porte de plus le titre de φροντιστής. L'auteur dit que ce titre est sans exemple dans les inscriptions relatives aux synagogues de Rome ou d'ailleurs. Il existe pourtant dans l'épitaphe d'un certain Ézéchias, d'Alexandrie, découverte autrefois par moi[3] dans la nécropole juive de Joppé : Ἠζεκίᾳ υἱῷ Ἰσα, φροντιστῇ, Ἀλεξανδρίας. Il faut tenir compte également d'une inscription d'Égine[4] où un certain Theodoros, archisynagogos, ayant construit une synagogue à ses frais, nous est présenté comme φροντίσας, par conséquent ayant rempli les fonctions de φροντιστής, pendant une période de quatre années.

---

1. *Notizie dei scavi*, 1919, t. XVI, p. 60-70 (*Accad. dei Lincei*).

2. Je crois utile de reproduire ici la liste de ces diverses études disséminées à droite et à gauche et assez difficiles à retrouver : Müller, N., *Il cimitero degli antichi Ebrei posto sulla via Portuense*, in *Atti della Pontificia Accademia d'archeologia*, XII, 1915, p. 205-318 et *Die jüdische Katakombe am Monteverde zur Rom.*, Leipzig, 1912 ; Schneider-Graziosi, G. : *La nuova sala giudaica del Museo Cristiano Lateranense*, in *Boll. d'Archeol. crist.*, 1915, p. 13-56 ; Cassuto, *Un iscrizione giudeo aramaica*, *ibid.*, 1916, p. 193 ; Vaccari, *Osservazioni sopra alcune iscrizioni giudaiche*, *ibid.*, 1917, p. 31.

3. Voir mes *Archaeological Researches in Palestine*, t. II, p. 134. En outre, dans une autre épitaphe de même provenance, concernant deux personnages, j'ai relevé le mot φροτιτῶν qui semble bien être une déformation barbare de φροντιστῶν (*ibid.*, p. 136, en note).

4. *CIG.*, n° 9894.

— N° 5. La synagogue des Tripolitains. On avait déjà rencontré un gérousiarque Τριπολίτης. De quelle Tripoli s'agit-il ici ? Je penche pour celle d'Afrique, où la présence d'une importante colonie juive est attestée par l'histoire et aussi par l'épigraphie[1].

— N° 10. Προστάτης, *patronus*. L'équivalent sémitique de ce titre devait être en hébreu quelque chose comme קים, à en juger par une inscription bilingue de Palmyre (Vogüé, n° 26).

— N° 11. Le nom restitué : ['Ελεά]ζαρος, pourrait l'être aussi bien : [Λά]ζαρος.

— N° 12. L. 4. Peut-être à restituer tout simplement : (ἐ)ποίησε(ν) (α)ὐτῇ ἀνὴρ αὐτῆς, au lieu de l'incompréhensible [ἐ]ποίησε 'Ιούλ(ιος) υτη (?) ἀνὴρ.

— N° 16. L. 3. Je restituerais : [πρεσβ]ύτερος, mot bien connu dans la titulature judéo-grecque. Il ne s'était pas encore, il est vrai, rencontré à Rome, et Schürer[2] s'en étonnait. Mais nous en avons nombre d'exemples ailleurs[3], voire même des transcriptions hébraïques : ...פרסבטר[4].

— N° 17. ΙΟΥΔΑϹ......ΟΥ ΕΓΓΟΝΟ(ς)...ΠΑ... « Questo Giuda sembra abbia tenuto a ricordare un avo piuttosto che il padre », se borne à dire l'auteur. Je conçois tout autrement la lecture et le sens de ce fragment. Judas mentionne réellement le nom de son père, terminé en..... ου et entièrement détruit; puis, il y *ajoute* le nom de son grand-père (également détruit), et ce, afin de pouvoir rappeler le titre de ce dernier, titre dont il était fier et que je serais tenté de restituer : πα[τρὸς συναγωγῆς]. Le tout reviendrait à ceci : « Judas (fils) de.....*es* (ou *os*), petit-fils de [n. pr. au génitif...], père (ce dernier) de la synagogue ». Comparer la tournure identique d'une de mes épitaphes de Joppé[5] : Θανοὺμ υἱὸς Σιμῶνος, ἐγγόνιν Βενιαμὶν, τοῦ κεντηναρίου. C'est pour la même raison que ce Tanoum, fils de Simon, pousse lui aussi sa généalogie un degré plus haut, désirant rappeler que son grand-père Benjamin avait été *centenarius*.

16 juin 1920.

CH. CLERMONT-GANNEAU.

Observations sur le plan et la construction de Priène.

Les fouilles de Priène, ville hellénistique — il ne reste rien de l'ancienne Priène, recouverte par les alluvions du Méandre — m'ont permis de mettre en évidence un certain nombre de faits qui intéressent à la fois l'archéologie et l'architecture.

---

1. Cf. une curieuse inscription grecque que j'y ai estampée jadis et que j'aurais dû publier depuis longtemps.
2. *Die Gemeindeverf. der Juden in Rom*, p. 19.
3. Voir, entr'autres, la dédicace grecque de l'antique synagogue de Theodotos à Jérusalem, que j'ai communiquée à l'Académie (séance du 11-6-20); cf. aussi certains ossuaires juifs de même provenance.
4. Ascoli, *Iscrizioni..... giudaici del Napolitano* (p. 49). Le mot manque, et est à ajouter aux *Gr. u. latein Lehnwörter* de S. Krauss.
5. *Arch. Researches*, t. II, p. 137-141, n° 2.

1° L'architecte de Priène a dessiné une ville qui, entre autres caractères, présente celui-ci : *toutes les maisons sont orientées de manière identique*. Dans chaque maison privée, l'appartement principal est tourné exactement vers le midi. Mais l'orientation des édifices publics varie suivant leur destination.

2° Alors que, pour réaliser un plan de ce genre, il pouvait sembler commode de choisir un terrain plat, l'architecte a fait choix d'un terrain accidenté. La dénivellation des parallèles et des perpendiculaires du plan bannit la monotonie tout en évitant la confusion des villes archaïques, qui ne peut être que l'œuvre du temps.

3° Le terrain accidenté a été choisi pour des raisons de salubrité et de commodité. Le *site* de Priène et la *maison* de Priène répondent, en effet, à des *desiderata* du même ordre.

4° Il peut sembler singulier qu'un architecte novateur ait accepté, comme maison-type, le vieux *megaron* mycénien ; c'est que, d'abord, le plan de la maison archaïque répondait aux conditions requises de salubrité, et ensuite que la simplicité extrême de ce type d'habitation était favorable à la solution du problème de l'orientation pour une ville entière.

Le vestibule de chaque maison doit être orienté en plein soleil ; il doit être à couvert des vents froids et du mauvais temps. Par le choix du terrain, l'architecte a permis d'assurer ces conditions à toutes les habitations.

Dans la maison, le bâtiment principal, qui est le plus élevé, fait barrière contre le vent du nord ; dans la ville, la masse imposante de l'Acropole occupe la même place et remplit le même office.

Dans la maison, le bâtiment secondaire, bâtiment de service qui s'élève au côté O. de la cour, est plus bas d'étage que le premier ; il protège contre le vent d'O. Dans la ville, on trouve à l'O. un éperon rocheux, plus bas que l'Acropole, mais plus élevé que la ville : il s'oppose aux vents d'O. chargés de pluie.

Au S. et à l'E., la maison est bordée par d'autres locaux secondaires ou un portique bas ; c'est qu'il faut ménager, au levant et au midi, libre accès au soleil qui inonde la ville, ouverte de ces deux côtés en plein sur la vallée du Méandre.

5° A chaque exigence spéciale d'un édifice public correspond une disposition particulière. Les sanctuaires et les temples, comme le veut la tradition, ouvrent leurs portes au soleil levant. L'Agora marchande possède un marché couvert qui, par ses entrecolonnements rebouchés au N. et par un mur plein au midi, forme une salle bien abritée par tous les temps. Le marché aux denrées tourne son portique principal en plein N., orientation bien imprévue pour cette ville vouée au soleil : c'est qu'il abritait des denrées périssables. La restitution de M. Zippelius, exécutée sous la direction des fouilleurs allemands, est erronée à cet égard.

6° Malgré le parti-pris de ces dispositions, Priène était une ville pittoresque : le tracé des rues suffit à le montrer. A cheval sur une croupe rocheuse, bien abritée au pied de son roc, la ville exigeait un trafic commode. Or, du côté du Méandre marécageux qui coule à ses pieds, aucune grande voie ne peut monter vers elle ; il en est de même du côté N., barré par l'Acropole. Les

deux directions qui s'imposent à la circulation sont l'E. (haute vallée du Méandre et Asie-Mineure) et l'O. (la mer et le monde grec). Le sens de la plus grande circulation coïncide avec les lignes de moindre pente du terrain[1]. Les rues N. S. sont secondaires; leur rôle est de réunir par des pentes plus ou moins raides les grandes voies E. O. Elles constituent de véritables escaliers venant le plus souvent s'arrêter brusquement dans la masse du roc. Mais l'ordonnateur du plan a réparti si habilement les nœuds de la ville et ses artères, que les quatre rues principales E. O. se trouvent reliées par la rue principale N. S. (à l'E. de l'agora) qui, dans toute cette partie de son développement, comporte seulement des rampes douces sans degrés. Ainsi, sur un terrain accidenté, le gros trafic atteint sans difficulté tous les quartiers. On n'observe cependant aucun travail excessif de terrassement. Par l'utilisation très habile de tous les accidents du terrain en vue de la *dislocation en hauteur* du damier qui a servi de schéma, la régularité est devenue dissymétrie.

7° L'existence de règlements relatifs à la construction ne semble pas douteuse. D'après la mesure commune d'espacement des rues, que les accidents trop prononcés ont souvent fait modifier, l'*îlot* de Priène a 36 m. de l'E. à l'O. et 47 du N. au S. Il est beaucoup plus raisonnable de rapporter ces dimensions à celles des maisons-types qu'à des théories mystérieuses sur les nombres : l'aire d'un îlot de Priène correspond à la juxtaposition de quatre maisons prises parmi les plus grandes; c'est un parallélogramme semblable à celui de la maison-type, de surface quadruple et de même orientation. Quand l'importance des maisons diminue, le lotissement en comprend un plus grand nombre.

8° Les mitoyennetés accusent l'existence probable d'un usage ou d'un règlement. Lorsque la mitoyenneté porte sur un mur dirigé de l'E. à l'O., les maisons sont en règle générale séparées par une ruelle étroite fermée à la circulation et dont le sol, soigneusement constitué, n'est, en somme, que le radier d'un égoût découvert chargé de recueillir les eaux de pluie.

Les édifices publics sont isolés ainsi sur tout leur pourtour.

9° La hauteur des constructions devait être réglée, puisqu'une élévation excessive aurait annulé les effets de l'orientation. Priène était surtout une ville *à rez-de-chaussée*; les escaliers sont rares. Toutefois, il a pu exister fréquemment un premier étage partiel, desservi par une entrée directe au point élevé de la voie publique. Les boutiques s'ouvrent à peu près exclusivement *sur le côté N. des rues*. Il faut donc voir la très grande majorité des rues de Priène sous un aspect différent de celui que leur prête la restauration de M. Zippelius. Les rues E. O. sont bordées au N. par des constructions superposées et se surplombant en retraites successives; au S., elles sont bordées de constructions très basses, engagées fortement dans le terrain en pente. Cette disposition accuse l'étagement des constructions et, par suite, le dégagement des prospects.

---

1. La grande voie qui part de l'Agora vers l'O., voie capitale dans le tracé du plan, ne peut desservir que le *port* de Priène, ce qui oblige de placer *Naulochos* en un point de la falaise à l'O. de la ville.

10° Le long des façades de plusieurs boutiques, j'ai remarqué une sorte de trottoir en gradins qui devait permettre l'établissement d'étalages dans les rues en pente. Cette observation, nouvelle pour M. Wiegand, a été admise par lui.

11° Priène, grâce à des sources captées dans la haute chaîne du Mycale, était abondamment pourvue d'eau. Un aqueduc souterrain conduisait cette eau d'abord à un réservoir fortifié placé dans la montagne, puis à des bassins de décantation élevés dans l'enceinte de la ville. Un réseau soigné et très complet de canalisations principales et de branchements secondaires permettait à l'eau de se répandre à travers les îlots et les rues de tous les quartiers; elle y arrivait avec une pression qui suffirait à alimenter nos maisons de rapport les plus élevées. Elle ne manquait donc ni dans les fontaines publiques et privées, ni dans les W. C. publics, soumis à de véritables chasses d'eau permanentes. Des égouts en marbre assuraient l'évacuation des eaux souillées et des eaux de pluie.

12° Dans l'Agora, on distingue nettement trois parties : *a*) l'Agora politique dominant le tout, en retrait sur l'alignement général; *b*) l'Agora marchande, encadrant l'autel de la cité; *c*) le marché aux denrées, qui est moins un lieu d'assemblée qu'un lieu de passage. Dans l'Agora politique, le portique sacré est comme le vestibule d'honneur des bureaux où s'installent les services publics, en même temps que celui de la salle du Conseil et de la maison des Prytanes. Dans l'Agora marchande, les rues se transforment en promenoirs couverts où s'ouvrent des boutiques[1]; les marchands ambulants peuvent, à l'occasion, chercher un abri sous le marché couvert, disposé au côté S. Le marché aux denrées semble s'être retiré de l'*Agora* comme pour lui épargner une souillure. Avec ses deux portiques d'orientation contraire, ses tables pour les marchandes de poissons bordées par des ruisseaux de nettoyage, ses salles fraîches en sous-sol et probablement sa *criée* au milieu de la place, il forme un ensemble qu'un peu d'imagination n'a aucune peine à faire revivre.

13° Dans toute la traversée de l'Agora, les monuments rangés sur les deux côtés de la voie publique comportaient chacun une ou plusieurs statues disposées sur des socles servant de bancs. La décoration et la commodité allaient de pair. Là encore, l'ordre de la composition trouve un effet décoratif nouveau par le développement parallèle des lignes mouvementées de la sculpture et des grandes lignes simples de l'architecture.

14° Comme nous l'avons fait observer au directeur des fouilles, qui nous a donné raison sur ce point, le Bouleutérion et le Prytanée qui s'adosse à lui formaient, au point de vue administratif, un tout; ceci se déduit du mode de placement des gonds de porte dans ces deux édifices, conçu de manière à permettre leur isolement du reste de la ville.

1. Pour la restitution de ces portiques, une question se posait : la toiture était-elle interrompue aux angles S. E. et S. O., au droit des passages, qui relient l'Agora aux rues adjacentes? L'examen des travaux d'écoulement des eaux de pluie, encore visibles sur les degrés établis dans ces passages, nous a permis de reconnaître que les toitures étaient continues et que l'on avait disposé là de véritables passages couverts.

15° De tous les édifices groupés dans l'Agora, la Salle du Conseil est la plus remarquable. C'est une jolie salle de conférences, un théâtre minuscule (500 places), établi sur plan carré. Les parties basses sont admirablement conservées ; la restitution de celles du haut demeure indécise, quoique il nous ait été possible de déterminer la section des piliers.

16° Dans le théâtre, où la scène grecque a été transformée en scène romaine, un des contrecolonnements subsistants du proscénion a conservé les restes d'un décor fixe, représentant une porte. Les autres travées comportaient différents décors, tantôt fixes, tantôt mobiles, mais, semble-t-il, sans aucune prétention au *trompe l'œil*. La simplicité de ce décor s'allie à la convention de l'architecture minuscule du Proscenion pour reporter tout l'intérêt sur l'acteur qui apparaît *hors d'échelle*.

17° Le temple d'Athéna Polias est l'exemple le plus remarquable de l'architecture ionique d'Asie-Mineure. M. Schrader, qui s'est âprement attaché à noter les erreurs des relevés hâtifs de Thomas, a lui-même commis quelques bévues. Par contre, nous avons reconnu comme vraisemblable la reconstruction de l'entablement sans frise. — Parallèlement au front du temple court le soubassement du grand autel ; seules les assises de substruction demeurent en place. Mais la restitution allemande nous ayant paru dès l'abord suspecte, nous avons examiné de très près les restes conservés. L'architecture décorative qui constituait le parement de l'autel semble bien avoir été reconstituée avec fidélité ; mais que dire du *parti d'ensemble* de l'autel ? Ce bloc rectangulaire, qu'aucune intention de composition ne lie au temple, ce massif plein, transpercé d'un escalier qui débouche dans une trappe, est-il le résultat de constatations indéniables, ou seulement l'effet d'une méconnaissance des qualités architecturales de Priène ? Ces qualités qui nous ont frappé, aucune indication ne les signale dans le très important ouvrage que MM. Th. Wiegand et Schrader ont consacré à Priène (1908). Le relevé des assises de substruction, avec les traces des goujons de scellement qui fournissent l'assise supérieure disparue, nous permettent d'affirmer que l'autel, loin de présenter le même aspect sur toutes ses faces, avait un *sens*, c'est-à-dire une *orientation*. Il regardait vers l'ouest, faisant face au temple dans l'axe duquel il est placé. L'escalier occupait *en totalité* la face ouest, et l'élégante architecture plaquée ne se développait que sur les trois autres faces. L'exactitude de ces constatations a été expressément reconnue par M. Wiegand.

18° M. Schrader restitue les Propylées avec une seule porte, alors qu'un examen attentif démontre l'existence de trois portes. Le mur d'ante sud, dont il subsiste encore huit assises, présente, sur la face intérieure, une saillie en amorce pour le mur qui contenait les portes. Cet arrachement offre une forme remarquable : *il est taillé en fuseau*. Cela indique qu'un *élément monolithe incliné* venait s'appliquer contre le mur d'ante ; cet élément ne peut être qu'un chambranle de porte. L'épaisseur des piédroits monolithes pouvant être fixée à environ $0^{m},30$ et la distance dans œuvre des murs d'ante étant de $6^{m},15$, on obtient pour chaque porte une lumière de $1^{m},45$. Cette disposition a été reconnue exacte par le directeur des fouilles.

19° A une époque légèrement postérieure à la création de l'ensemble, la Palestre étant devenue insuffisante, la création d'un Gymnase et d'un stade fut décidée. La disposition adoptée a été si judicieuse qu'il est impossible de dire si ces édifices étaient prévus dans le plan primitif. Le Gymnase est exactement orienté ; le stade, seulement dans la mesure où sa longueur le permettait. Il faut noter que sa déviation de l'orientation ordinaire se fait vers l'Est, c'est-à-dire à l'opposé du mauvais temps. De plus, l'architecte du stade l'a établi dans une admirable situation et lui a ménagé une vue superbe par dessus le rempart, en limitant la construction des gradins au côté N de la piste.

20° Moins de preuves suffiraient à révéler jusqu'à l'évidence l'esprit de logique qui a présidé à la compositionde cette ville. L'occasion de le faire ressortir était tentante, vu le silence observé à ce sujet par les auteurs des fouilles. Cette étude répond d'ailleurs aux préoccupations générales de notre école française d'architecture, et peut apporter un élément d'information à ceux que préoccupe la reconstruction ou le développement de nos villes.

Une dernière note terminera cet exposé, pour l'intelligence duquel nous renvoyons à nos dessins exposés au Salon des Artistes français, dessins qui feront l'objet d'une prochaine publication :

21° Nous avons, dans nos restitutions, fait un large usage de la *polychromie*. Rien n'est plus certain que cet emploi de la couleur dans les architectures de Priène.

La polychromie de l'ordre d'Athèna Polias, les stucs peints des maisons privées, le proscénion dorique du théâtre avec ses élégantes colonnes rouges sont des réalités que chacun peut encore constater.

La polychromie des architectures de marbre a été, pour l'ensemble de la ville, déduite de celle du temple et de celle du théâtre.

Enfin, les fragments des stucs décoratifs qui ornaient les maisons privées permettent d'imaginer l'aspect des parties hautes des constructions extérieures. Élevées sur des soubassements ou sur des étages inférieurs en blocs de marbre, ces parties hautes étaient édifiées en brique revêtue de stuc peint. C'est ainsi que les représente la décoration de l'intérieur des appartements, qui met en œuvre les divers éléments architectoniques de l'extérieur des édifices.

Nous croyons avoir banni avec soin, de notre restauration, toute fantaisie, et n'avoir mis en œuvre que des éléments d'information positifs dont les fouilles de Priène nous offraient, d'ailleurs, une exceptionnelle abondance.

Patrice Bonnet.
Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

Fouilles de Sardes.

Les fouilles de Sardes, arrêtées depuis juin 1914, seront probablement reprises par l'*American Society for the Excavation of Sardis* dès que la conférence de la Paix aura réglé le sort de l'Anatolie. L'importance des résultats obtenus en 1910-1914 mérite qu'on en donne ici un tableau sommaire[1].

1. Voir les rapports de C. Butler, *Amer. Journal*, 1910-1914.

I. Le temple d'Artémis, complètement déblayé depuis 1913, est de dimensions presque égales à celles de l'Artemision d'Éphèse. Les détails architectoniques y sont si bien conservés qu'on pourra en faire une restitution à peu près certaine. Les colonnes de la façade ouest, dont deux avec chapiteaux étaient seules visibles en 1910, se trouvent *in situ*, intactes jusqu'à une hauteur de 6 à 8 mètres[1].

L'une d'elles, d'après l'inscription qu'elle porte, fut relevée vers l'année 250 de notre ère, sans doute à la suite de dégâts causés par un tremblement de terre. Une autre colonne, qui dut échapper à ce désastre, porte sur sa base une inscription lydienne paraissant dater du IVe siècle av. J.-C.

Étant donnée la disparition presque totale du temple d'Éphèse, ce n'est qu'à Sardes ou à Didymes que l'on peut se faire une idée de ce qu'était, dans l'Asie-Mineure hellénistique, la splendeur d'un sanctuaire du premier rang.

II. La nécropole antique, qui s'étendait sur presque toutes les collines aux alentours de la ville, a fourni plusieurs centaines de tombes, la plupart déjà pillées depuis des siècles. On y a cependant recueilli un grand nombre de terres cuites, d'intailles, de monnaies, de bijoux en or — tous déposés en 1914 au musée de Constantinople. Ces monnaies, avec celles qu'on a trouvées sur l'emplacement du temple, ont été publiées : *Sardis*, XI, 1 (par H. W. Bell), Leyde, 1916.

III. Les inscriptions en caractères lydiens — au nombre de 23, sans compter les fragments — apportent de précieux renseignements sur la langue lydienne, presque inconnue avant 1910. C'est Sardes qui nous l'a révélée, ou plutôt qui nous a fourni les premiers documents pouvant servir de base à son étude. Il faut espérer que ces inscriptions encore inédites paraîtront bientôt dans la série qui comprend dix textes lydiens et deux bilingues : *Sardis*, VI, 1 (par E. Littmann), Leyde, 1916.

IV. Parmi les inscriptions grecques, 27 ont été publiées (*Amer. Journ.*, 1910-1914) ; 12 autres — sans tenir compte des fragments — sont inédites.

V. Les nombreux échantillons de céramique, provenant du sanctuaire d'Artémis et de la nécropole, datent du IXe siècle avant J.-C. jusqu'au Ier siècle de notre ère[2], et sont du plus haut intérêt.

Le classement définitif en sera difficile, par suite de la nouveauté des types qui s'y trouvent représentés.

La Lydie, d'abord indépendante, ensuite province des empires persan et séleucide, a toujours eu Sardes pour capitale. Autant dire que cette ville est importante entre toutes au point de vue archéologique.

Il serait regrettable que des fouilles si heureusement commencées ne fussent pas poursuivies jusqu'au complet déblaiement.

B.

---

1. *Amer. Journ.*, XVI, 1912, p. 467 ; XVII, 1913, p. 471.
2. *Ibid.*, XVIII, 1914, p. 432-437.

A propos des ports de Carthage.

To the Director of the « Revue archéologique ».

Dear Sir :

The *Revue archéologique* for May-June 1919 has not reached me until now, March 1920. It contains an article « Questions de topographie carthaginoise » by Dr. Carton, who appears to be a disciple of Flaubert, but without the master's genius. Flaubert's aqueduct served for a thrilling episode, but Dr. Carton's triple wall serves for nothing at all, and is equally inexact. He makes it run from the sea to the lake — page 285, fig. 2 — but Appian, VIII, 119, says that the besieger's lines ran from sea to sea, ἐκ θαλάσσης ἐπὶ θάλασσαν, and distinguishes the lake as λίμνη. If the wall came down to the lake, it would have been impossible for the besieger's lines to run from sea to sea, and equally impossible for Scipio to bring up the cavalry or for the Roman fugitives to reach the camp, as narrated by Appian, VIII, 124.

He is good enough to say, page 278 : « Il y a dans un tel sujet plusieurs écueils à éviter. C'est d'abord l'obscurité des textes, reconnue par tous les auteurs... Quelques archéologues enfin se sont jetés d'un de ces écueils sur l'autre. Tel me paraît être le cas de Cecil Torr qui a placé le port de commerce en un point où n'autorisent à le mettre ni les textes ni l'aspect des lieux ». That is quite in the best style of Flaubert's retorts to Froehner. Not understanding the texts himself, he accuses me of misinterpreting them.

Here are the texts. Strabo, XVII, 3. 15, speaks of the mouth of the *Cothon*, in mentioning the entrance which Appian describes in detail as the mouth of the outer harbour, VIII, 121, cf. 95. Appian says here, 121, that this entrance was not very far from the land, οὐ πάνυ πόῤῥω τῆς γῆς, thereby implying that it was some distance from the land, in which case it necessarily was between two piers. Festus says *Cothones appellantur portus in mari interiores arte et manu facti*, and artificial harbours in the sea are necessarily formed by piers.

The term *Cothon* is never applied to any harbour away from Carthage except the harbour at Hadrumetum, but is applied to that harbour four times in the Bellum Africanum, 62, 63. I have discussed these passages sufficiently in the *Revue archéologique* for 1894, vol. XXIV, pp. 300, 301, and it seems clear that, if there ever was more than one harbour at Hadrumetum, the *Cothon* was the outer harbour. Its northern and southern sides are formed by two straight piers, still in fair condition. Its eastern side was formed by another pier, which is still above water towards the southern end, but has been swept away towards the northern end, where the sea is more violent. Enough, however, remains to show that the pier made a curve with its convex face to seaward. Thus, if the *Cothon* at Carthage resembled the *Cothon* at Hadrumetum, it must have been formed by piers, and perhaps by straight and curved piers combined. Now, in his narrative of the siege of Carthage, Appian, VIII, 127, says incidentally that there was a square part of the *Cothon*, τὸ μέρος τοῦ

Κώθωνος τὸ τετράγωνον, and a curved part at the other end, ἐπὶ θάτερα τοῦ Κώθωνος ἐς τὸ περιφερὲς αὐτοῦ μέρος. And this bears out this inference from Hadrumetum.

These texts seem to me show pretty clearly that the *Cothon* was the outer harbour at Carthage, and that it was formed by piers. Of course, its exact position is quite another question. In the *Revue archéologique* for 1894, vol. XXIV, I gave rough plans of the piers at Hadrumetum, page 40, fig. 3, and of the position that would be occupied by similar piers at Carthage, page 42, fig. 4. This last plan was entitled « Le bord de la mer à Carthage ». Dr. Carton has reproduced it with alterations of his own as « Cecil Torr. Le port marchand ». It is fig. 6 on page 323 of his article, and one of his alterations is serious. He says on page 324 that I make the north end of my outer pier start from the « quadrilatère du Bordj Djedid », and alters my plan accordingly, whereas I make it start from the point which he marks as « Digue » in his plan on page 308.

Unless the round part of the *Cothon* started from this Digue (as I suggested), the Romans could not have reached it. If it was in the position shown on other people's plans, the Romans must have captured the city before they could attack the round part of the *Cothon*, whereas Appian, VIII, 127, says that the capture of the city was a consequence of the capture of the round part of the *Cothon*. If we reject Appian's narrative, we have no evidence at all, and can be guided only by imagination. And, if the topography of Carthage is to be treated as a matter of the imagination, I must confess that I prefer Flaubert to Dr. Carton.

Cecil Torr.

Est-ce un faux?

La *Revue biblique* (XVI, 1919, nos 3-4, p. 505-513) a publié dans ses *Mélanges*, sous la signature du P. L. H. Vincent, un document communiqué par M. J. E. Spafford, de la colonie américaine à Jérusalem.

Le P. Vincent y reconnaît une épée d'honneur offerte, à la suite de la guerre d'Arménie, en 63-4 de notre ère, par la *Legio III Gallica*, qui répartit son hommage entre Cn. Domitius Corbulon et Titus Aurelius Fulvus (et non *Fulco*, p. 510, 512) [Tacite, *Ann.*, XV, 25].

Ce document est-il authentique?

Il serait certainement hasardeux d'en décider sans avoir vu l'original. J'observe toutefois :

1° Que, comme lieu de trouvaille, on indique « quelque part dans la région de Damas » (p. 505), renseignement assez imprécis, de la nature de ceux que l'on reçoit surtout lorsqu'il s'agit d'antiquités fausses.

2° Que l'épée en question, en fer, aurait une forme dérivée, avec peu de transformations, de l'épée de La Tène et Hallstatt, « dont les prototypes en bronze sont fort archaïques en Europe ». — Cette forme avait-elle subsisté en Syrie et Palestine jusqu'à l'époque de Corbulon?

3° Que le P. Vincent note « l'exécution un peu fruste », « le style composite, d'abord étrange, » des reliefs qui ornent le plat de l'arme.

4° Que le « *joli texte* » gravé sur le revers de la lame, en deux lignes, comporte des « ligatures audacieuses », des « abréviations peu familières », « deux lettres omises » ; on remarque de plus, de l'aveu même du P. Vincent, « l'inadvertance ou la célérité du graveur, qui ne s'est pas fait faute de nuancer curieusement les mêmes caractères », (p. 506 ; cf. aussi les observations sur l'écriture, p. 504).

5° Que ce texte, comme le remarque précisément le P. Vincent, « reproduit trait pour trait deux inscriptions du *Corpus* », provenant de Ziâta près de Kharpout, en Haute Arménie (à part toutefois quelques maladresses *dans la copie*!) : CIL, III, n° 6741-6742 ; *Supplém.*, I, p. 1232.

6° Qu'il est assez insolite en principe de voir dédier une *seule* épée d'honneur à deux personnages à la fois — ce genre de δῶρον ayant été toujours d'usage plutôt individuel. Tandis qu'à Ziâta, les inscriptions CIL, III, n° 6741, 6742 sont gravées en grandes lettres sur des cippes monumentaux, où il est beaucoup plus naturel de trouver deux noms associés.

7° Que, malgré l'attribution proposée des reliefs à l'art malhabile « des armuriers de la légion » (p. 510), et malgré l'oxydation, les silhouettes dont l'arme est ornée sont difficiles à expliquer, sans lien réel entre elles, sans rapport très net avec le sujet attendu : là aussi, comme dans l'inscription, il y a des « réminiscences » qui surprennent ; n'ont-elles pas rappelé au P. Vincent, par moment, certain « bas-relief assyro-babylonien » (p. 512), dont le souvenir paraît assez déconcertant ?

Avant que la science archéologique n'accepte ce nouveau témoignage sur la guerre d'Arménie et sur l'histoire de Corbulon, peut-être conviendrait-il d'établir si le document est bien authentique. Pour ma part, je regrette d'avoir à penser qu'il a pu être l'œuvre, moderne et falsifiée, d'un Arménien de Palestine, qui aurait reporté sur une épée de fer une des inscriptions, — faciles à lire, sinon à comprendre, — de Ziâta. Je croirais même volontiers que ce faussaire a plutôt regardé le texte n° 6741. A la ligne 1, en effet, l'oubli d'un R dans le mot Germanicus s'expliquerait assez par l'aspect du texte de la base (cf. *CIL*, III, *l. l.*). Pareillement, à la même ligne, l'oubli d'un A dans M[A]XIMUS (cf. *CIL*, III, *l. l.* MX). Pour l'écriture du nom de Corbulon, je remarque la même insertion de l'O dans le C initial. Enfin, dans les deux textes, ainsi que sur l'épée, je trouve particulièrement significatif qu'il y ait redoublement d'une erreur fort rare : la répétition du titre *Imperator* : « Praeter consuetudinem, et errore, ut videtur », dit justement le *Corpus*, « Neroni imperatoris vocabulum bis datur ita, ut priore loco non pro praenomine adscribatur, sed collocetur post cognomina ».

Athènes, janvier 1920. Ch. Picard.

Le dépôt de haches de bronze de Cosqueville (*canton de Saint-Pierre-Église*).

En signalant une hache de bronze portant une étiquette avec le nom de Saint-Pierre-Église (*Rev. arch.*, 1919, II, p. 352-363), M. Robert Forrer termine ainsi : « Notre notice serait-elle le dernier document attestant l'exis-

tence d'un dolmen de ce nom? » Le dolmen « à la Trigalle » était déjà connu, ainsi que la découverte des 40 haches de bronze. En effet, sous la rubrique *Cosqueville* (canton de Saint-Pierre-Église, et à 18 kilomètres de Cherbourg), M. Auguste Voisin a déjà signalé ces vieux restes de l'époque celtique en ces termes : « Sur l'emplacement d'un dolmen qui existait jadis au hameau de la *Trigalle* et qui fut détruit en 1820, on trouva, onze ans plus tard, quarante coins en bronze ». (*Inventaire des découvertes archéologiques du département de la Manche*, Cherbourg, 1901, p. 36). Adrien BLANCHET

Le Musée Ashmoléen en 1919.

Les acquisitions n'ont pas été nombreuses, mais elles comprennent quelques objets de haute valeur :

1° Une figurine *en marbre* du style sumérien le plus ancien, déterrée à Istalabat, au cours du creusement d'une tranchée, à la veille de la bataille qui précéda, en 1917, l'occupation de Samarra par les Anglais;

2° Une statuette en ivoire hittite, achetée à Alep et analogue à des objets découverts par Layard à Nimroud ;

3° Un poids en stéatite affectant la forme d'un veau couché, pesant quatre *shekels* ; sur la base est gravé un sujet de style hittite ;

4° Un anneau d'or avec chaton gravé ; sur ce dernier on voit un dieu archer suspendu en l'air au-dessus de deux femmes, dont l'une prend la fuite, tandis que l'autre semble abattue (mythe de Niobé ?). Facture égéenne ; style analogue à celui d'une bague de Vaphio ;

5° Tête de déesse acquise de la collection du feu viscount Downe, de Cowick Hall (Yorkshire) ; provenant de Rome. La chevelure ressemble à celle de la tête de l'Athéna (?) de Bologne. Très beau style hellénistique;

6° Six *askoi* rhodiens en forme d'animaux, ornés de peintures, découverts à Siana par les frères Biliotti ; l'un d'eux a été exposé en 1888 au Burlington Club ;

7° Chèvre couchée en bronze, avec addition de plomb sous le ventre, pesant ainsi 20 statères corinthiens. C'est la preuve certaine que les Grecs ont aussi fabriqué des poids-étalons en forme d'animaux ;

8° Attache de cheveux (*hair binder*) en argent, de style arabe du xe siècle, probablement de travail permien, déterrée par Sir A. Evans en 1895 dans une grotte consacrée au dieu lapon de tonnerre de l'île Ukousari (Laponie finnoise) ;

9° Collection de 186 médailles historiques anglaises (1545-1897), formée et donnée par Sir A. Evans ;

10° 162 monnaies celtiques (dont 44 en or de la Grande-Bretagne) provenant de la collection de Sir John Evans.

S. R.

Quo modo historia conscribenda sit.

Under the heading « Le Fitz William Museum à Cambridge » there is a statement in the *Revue archéologique* for 1919, vol. X, page 250 : « Dès le début

des hostilités l'*Amirauté* fit savoir aux autorités de l'Université de Cambridge que la côte orientale de l'Angleterre n'était pas suffisamment à couvert contre une incursion de l'ennemi ». The official report of the Fitz William Museum says : « When war broke out, *the military authorities* made it clear that there was some danger of a German attack and possible landing on the East Coast, the protection of which had not at that time been fully organised ». That is quite another thing. People say that *the Admiralty* denied the possibility of a landing, but *the military authorities* maintained that it was possible, and consequently retained in England a very large force that would otherwise have gone across to France.

C. T.

L'Antiquarium de Munich.

Il n'existe plus, du moins là où il était, à l'extrémité de la Nouvelle Pinacothèque. Vases, terres cuites, bronzes, verreries, gemmes, ont été transportés, avec la collection Arndt, au rez-de-chaussée de la Nouvelle Pinacothèque, sous le nom nouveau de *Museum antiker Kleinkunst*. La collection égyptienne, qui se trouvait dans ces salles, a emigré à l'étage supérieur d'un bâtiment situé vis-à-vis de la Glyptothèque qui a servi à des expositions de peintures (Sécession). La collection de vases a été complètement remaniée et numérotée à nouveau (les anciens numéros du catalogue de Jahn ne serviront plus ; voir les tableaux de concordance dans l'ouvrage de Hoppin). Ces remaniements sont l'œuvre de M. Jean Sieveking, aidé, dit-on, d'un seul ouvrier habile. Les renseignements qui précèdent sont tirés d'un article de M. Max Maas.

X.

Armes et enseignes brûlées.

En 1906, j'ai eu l'occasion de publier et de décrire une esquisse de Rubens pour une des peintures du palais de Whitehall, aujourd'hui presque entièrement détruites (*Tableaux inédits*, pl. XLIX, p. 59). On voit au centre le prince de Galles, depuis Charles Ier, entre les figures allégoriques de l'Irlande et de l'Écosse ; au-dessus l'Angleterre, portant le casque de Minerve, soutient la couronne royale au-dessus de la tête du jeune prince. En bas, comme symbole de la paix, l'Amour met le feu à des armes et à des étendards entassés. J'observais à ce sujet : « Que dirait-on aujourd'hui d'un peintre qui, dans une allégorie, représenterait le génie de la paix brûlant des drapeaux ? Le culte des drapeaux n'existait pas du temps de Rubens ».

Le hasard d'une lecture me fournit une explication. C'est un passage du *Journal de l'Estoile* (juin 1598). « Le mardi 28, veille de la Saint-Jean, le Roi mit de sa main le feu au Feu de la Saint-Jean, qui fut fait devant l'Hôtel-de-Ville en Grève, où on brûla la Guerre, les tambours, les trompettes, les lances, les épées et tous ses instruments » (t. VII, p. 122).

A Whitehall comme à Paris, c'est la guerre civile dont on entendait faire disparaître l'appareil et marquer la fin.

S. R.

Le mystère de l'île de Pâques[1].

La plus orientale des îles polynésiennes, à près de 3.000 kil. de la côte du Chili, a été dénommée *Ile de Pâques* (Rapa Nui dans la langue des indigènes) par le navigateur hollandais qui la découvrit en 1721, le jour de la fête dont il lui donna le nom. Les voyageurs y ont signalé des terrasses en pierre de grandes dimensions, supportant des piédestaux sur lesquels étaient placées de grandes statues monolithes, quelques-unes hautes de plus de dix mètres. Elles ont toutes été renversées, au cours de guerres entre indigènes au XIXe siècle; deux d'entre elles ont été rapportées en 1868 au British Museum par les officiers du *Topaze* et se voient aujourd'hui dans le portique antérieur du Musée. Non-seulement la date et l'origine de ces statues sont mystérieuses, mais on est tout aussi embarassé pour rendre compte des bizarres images en bois de même provenance (*Handbook of the ethnogr. collections*, fig. 147) et surtout des tablettes en bois couvertes d'inscriptions hiéroglyphiques qui ont été l'objet des plus singulières hypothèses[2]. Récemment M. et Mme Scoresby Routledge, ayant équipé un yacht baptisé *Mana*, ont passé seize mois dans l'île et se sont efforcés, en consultant les rares indigènes, de résoudre les questions que pose l'archéologie de l'île (S. Routledge, *The Mystery of Easter Island*, 1918). M. A. C. Haddon, qui a longuement parlé de cet ouvrage dans l'*Observer* (4 janvier 1920), note, d'après les auteurs, quelques faits nouveaux, notamment sur le renversement intentionnel des statues qui, en 1780 encore, formaient comme un musée d'antiques sur le rivage. La matière volcanique des statues se trouve dans l'île, mais il a fallu souvent les transporter à des distances considérables pour couronner les plateformes qui marquaient les sépultures. Rien n'autorise à croire que ces figures aient été sculptés par des conquérants, car elles présentent des particularités — notamment les lobes allongés des oreilles — qui ont encore été observées chez les indigènes en 1780. Beaucoup de statues tournaient le dos à la mer, faisant face aux caveaux funéraires qu'elles protégeaient probablement en qualité d'ancêtres illustres. Quant aux tablettes, les signes qu'elles portent auraient servi de secours mnémoniques aux prêtres qui récitaient les rituels ; mais comme il n'y a plus de prêtres (les indigènes sont devenus chrétiens), le secret en paraît à jamais perdu. Dans la religion, comme dans celle de diverses îles mélanésiennes, prévalait le culte des grands oiseaux migrateurs, dont les œufs, hautement prisés, étaient recueillis par les serviteurs d'une espèce de sorcier dit *homme-oiseau*, lequel exerçait ses fonctions religieuses pendant un an avec une autorité quasi royale.

S. R.

---

1. Voir *Atlas du Voyage de la Pérouse*, pl. II ; *Annales des Voyages*, 1870, p. 103 ; *Globus*, 1870, nos 16 et 19 ; *L'Anthropologie*, 1895, p. 100 ; 1917, p. 487 ; *Revue mensuelle*, 1910, p. 183 : *Bull. géogr. hist.*, 1893, p. 240 ; *Zeitschrift für Ethnol.*, 1912, XLIV, p. 64, 873 ; *Tour du Monde*, 1878, II, p. 239, etc.
2. L'une d'elles est gravée dans l'article cité du *Tour du Monde*, p. 238.

Opinions téméraires.

« César rapporte que des statues de dieux colossales étaient élevées aux dieux gaulois[1]. Comme héros éponyme il nomme Dispater[2], qui est probablement un dieu infernal. Ailleurs, on désigne sous des noms celtiques Teutatès, Esus (Aes), Taran; ce dernier, qui tient un marteau, est probablement le Jupiter de César[3]... Les sources indigènes ne sont pas conservées. La collection de chants faite par Alcuin est perdue[4]... Les Druides se recrutaient sans cesse parmi les jeunes gens des familles nobles[5]... Les Romains les accusaient de célébrer de cruels sacrifices humains[6]. »

Voilà ce que l'on trouve sur la religion celtique dans Alfred Jeremias, *Allgemeine Religionsgeschichte*, 1918, p. 233-4[7].

S. R.

1. Il ne dit rien de tel, mais parle seulement de Mercure.
2. Ce n'est pas un héros éponyme.
3. Il n'y a pas une seule image du dieu au marteau qui porte le nom de Taran.
4. Ce n'étaient pas des chants celtiques.
5. Non, il les formaient seulement dans leurs écoles.
6. Les Grecs sont d'accord à ce sujet avec les Romains.
7. Je dois la connaissance de ce livre à l'amitié de M. le commandant Espérandieu.

A nos lecteurs : La publication des *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, par M. Dorez, reprendra dans le prochain numéro.

BIBLIOGRAPHIE

Th. Isher. *Die Chronologie des Neolithikums der Pfahlbauten der Schweiz*. Bern, Bircher, 1920. Gr. in-8. 28 p., avec nombreuses gravures. — Travail intéressant, méthodique, clairement écrit. L'auteur divise l'époque des stations lacustres suisses en cinq périodes, caractérisées par le développement typologique de certains objets et l'apparition du métal. Acceptant pour le *Bronze I* et pour le *Bronze II* les dates de Déchelette (2500-1900 ; 1900-1600), il aboutit aux résultats suivants :

Néolithique I. Type de *Burgäschi* (canton de Soleure). Les objets en silex ont encore l'apparence du *mésolithique*, période comprise entre le magdalénien et le néolithique, aussi qualifiée (moins exactement) de *pré-néolithique*. (Cette phase a été divisée par le scandinave Sarauw [1912] en six périodes : azilien, maglemosien, kundien, erteböllien, arisien, campignien). Pas de chronologie absolue.

Néol. II. Type d'*Egolzwill* (canton de Lucerne). Flèches en forme de parallélogramme ; marteaux triangulaires perforés ; harpons. Pas de chronologie absolue.

Néol. III Type de *Gérolfin* (canton de Berne, lac de Biele). Pointes de flèche à pédoncules et barbelures ; poignards en forme de parallélogramme ; perles de cuivre. Pas de chronologie absolue.

Néol. iv. Type de *Vinelz* (canton de Berne, lac de Biele). C'est la période la plus florissante du néolithique, celle à laquelle appartiennent les stations les plus nombreuses. Flèches à pédoncule et barbelures anguleuses ; marteaux à profil concave ou convexe, avec tête développée ; haches doubles avec trou d'emmanchure ovale ; imitations en cuivre d'outils de pierre ; perles de cuivre biconiques ; quelques objets de cuivre importés (poignards cypriotes, spirales). Dans beaucoup de stations de cette période, le cuivre manque ; là où il se trouve, c'est dans la proportion de 5 objets de cuivre pour 1.000 de pierre. Les Musées sont trompeurs à cet égard, car on y expose tous les objets de métal et seulement un choix des autres. Malgré l'apparition sporadique du métal, les types en pierre continuent à évoluer. Date approximative : 2500-1900 av. J.-C.

Néol. v. Type de la station des *Roseaux* près de Morges. Apparition du bronze ; l'évolution des objets de pierre cesse, tandis que celle des objets de métal commence. Apparition des pointes de flèches et des couteaux de bronze.

Tant dans la décoration du métal que dans la céramique [1], le style linéaire tend à prévaloir. Date approximative : 1900-1600 av. J.-C.

Si l'on attribue à chaque période une durée de 500 ans environ, on placera le Néol. III entre 3.000 et 2.500, le Néol. II entre 3.000 et 3.500, le Néol. I entre 3.500 et 4.000 Ces chiffres ne s'éloignent pas beaucoup de ceux qu'ont proposés les géologues suisses au début même de l'exploration des stations lacustres.

S. R.

C. Theander. *Ὀλολυγή und ια. Ein Sprachanalytischer Beitrag zur Geschichte der agaïsch-hellenischen Kultur*. Extrait de l'*Eranos*, t. XV, Upsal, 1916 ; in-8, 61 p. — En attendant qu'on puisse déchiffrer les textes crétois, il est légitime de chercher dans le vocabulaire grec des mots empruntés aux langues antérieures ; c'est ce que l'on fait d'ailleurs depuis longtemps (cf. Meillet, *Histoire de la langue grecque*, p. 57 et suiv.) L'auteur de la brochure que nous annonçons pense que l'ὀλολυγή religieuse et ses variations (ὀλολύζω, ἐλελίζω, ἀλαλάζω, ὄλολυς, *ululatus*), qui se rencontrent d'ordinaire dans des cultes orgiaques, en particulier ceux de Dionysos et de Cybèle, mais ne sont pas inconnus des poèmes homériques, ne doivent pas être qualifiés d'onomatopées, mais se rattachent, comme le nom de l'Olympe, de *l'élégie* et celui des *Lélèges*, à une langue préhellénique. De IA, il n'est pas encore question ; ce n'est que la première partie d'un mémoire dont la suite est annoncée.

S. R.

G. Glotz. *Le travail dans la Grèce ancienne*. Paris, Alcan, 1920 ; in-8, 468 p., avec 49 gravures. — Sous la direction de M. G. Renard, professeur au Collège de France, la librairie Alcan a entrepris une *Histoire universelle du travail*, dont plusieurs volumes ont déjà paru (P. Louis, *Le travail dans le monde romain* ; L. Capitan, *Le travail en Amérique avant Colomb*, etc.). Celui que nous annonçons est une œuvre considérable, fortement construite, fruit de recherches originales, comme le fait pressentir le nom de l'auteur. Quatre grandes divisions : période homérique, période archaïque, période athénienne, période hellénistique. Dans chacune, l'auteur étudie non seulement la condition des travailleurs, mais les doctrines qui président à l'évolution de l'activité industrielle et commerciale dans les différents domaines où elle s'exerce, sur terre et sur mer. A côté de l'archéologie et de l'histoire, la philosophie ne perd pas ses droits et les idées générales, exprimées en un excellent langage, se dégagent toujours de la multiplicité des faits. On voudrait transcrire du moins toute la conclusion ; en voici seulement quelques lignes : « L'institution servile, inhérente à la conception même de la cité, voilà ce qui

---

1. Je renvoie au mémoire de M. Ischer pour d'intéressants développements sur la céramique lacustre. A son avis, la plus ancienne céramique néolithique présuppose déjà une longue évolution, qui commencerait à la fin du paléolithique. La présence d'une céramique déjà ornée dans le campignien ne prouve donc rien contre la haute antiquité de cette période.

met une différence essentielle entre l'économie antique et l'économie moderne. Il n'est pas jusqu'aux doctrines socialistes, même quand elles descendent dans le peuple, qui ne conservent en Grèce un caractère à certains égards aristocratique et rétrograde, puisqu'elles prétendent, elles aussi, fonder l'égal bien-être des citoyens sur le travail des esclaves. » Nos esclaves à nous, ce sont les machines, et nous comptons bien que le jour viendra où le machinisme, infiniment perfectionné, assurera, sans dépense excessive de forces physiques, le bien-être matériel de tous et leurs loisirs. *Deus nobis haec otia faciat.*

S. R.

Fogg Art Museum. Harvard University. *Collection of mediaeval and Renaissance paintings*, Cambridge, Harvard University Press, 1919; in-4°, xxiv-356 p., avec nombreuses phototypies. — Voici un excellent catalogue, l'égal de ce qu'on a fait de mieux dans ce genre. Le seul reproche que je puisse lui adresser, ou plutôt le seul regret que j'éprouve, c'est que quelques reproductions ne soient pas un peu plus grandes, ce qui eût été facile en sacrifiant les belles marges (par exemple dans le cas du Pier Francisco Fiorentino, n° 9). Mais les reproductions sont d'une belle qualité et parfaitement claires.

Les écoles représentées sont les suivantes : Byzantine (spécimens de basse époque), italiennes (Florence, Sienne, Ombrie, Italie du Nord, Venise), espagnole, allemande, française, flamande, anglaise. Les écoles italiennes comptent le plus d'œuvres importantes, mais il y a aussi des primitifs flamands de haute valeur, notamment le diptyque attribué à Rogier, objet d'une très intéressante étude (p. 294 9). De l'école française du XVIe siècle, il y a deux tableaux : 1° Un ange annonce à la Vierge sa mort prochaine (très discuté, peut-être niçois); 2° La mise au tombeau de la Vierge, revers du précédent. — Un singulier portrait de Geoffrey Chaucer est attribué à l'école anglaise de l'an 1400, date inscrite au-dessous des armoiries; mais le fait que le portrait est peint à l'huile implique une date plus récente, du moins pour l'exécution.

Parmi les tableaux florentins, siennois et ombriens, on en désignerait aisément une douzaine qui feraient honneur aux plus grands Musées. Le frontispice est occupé par un Christ en croix de Simone Martini, autrefois dans la collection Bonnat; cette charmante peinture a été léguée au Musée par Hervey Edward Wetzel, mort en France au service de la Croix rouge américaine (1918).

Le texte est dû à plusieurs collaborateurs, en particulier à Miss Margaret E. Gilman, secrétaire du Musée. Nombre d'attributions sont de MM. Berenson, Mason Perkins et Charles Loeser. Les chapitres relatifs aux différentes écoles sont précédés chacun d'une notice; la bibliographie des peintures en suit la description. Il y a aussi des bibliographies générales; à celle de l'iconographie chrétienne, il manque les ouvrages, à mon avis indispensables, de Cahier et Martin et de Detzel.

Le *Fogg Art Museum* de l'Université de Harvard est né d'un legs de Mme William Hayes Fogg en mémoire de son mari (1891); cette dame suivit, dit-on, les conseils d'un ancien élève de Harvard, l'avocat William M. Prichard,

qui légua aussi à l'Université un capital dont les intérêts doivent servir à l'acquisition d'œuvres d'art. En 1892, la Corporation de Harvard concéda un emplacement pour le Musée, qui fut ouvert au public en 1895. Le premier directeur fut Charles Herbert Moore, connu par des études sur l'architecture gothique. Les premiers dons qui s'ajoutèrent au fonds Fogg furent dus à des Harvardiens, élèves de Charles Eliot Norton, tout d'abord à son fils Richard, mort en France au service de la Croix rouge. Parmi les autres bienfaiteurs du Musée, dont plusieurs furent aussi des maîtres, il faut citer Denman W. Ross et Paul J. Sachs. Dès 1899, des tableaux italiens furent exposés au Musée à titre de prêts. Depuis cette époque, cette section du Musée (si riche d'ailleurs en antiques et en objets orientaux) n'a cessé de s'accroître par des dons; en 1908, le Musée fit une première acquisition, celle de la *Visitation* de Zeitblom. Une Société des amis du Musée, à l'imitation de celle des Amis du Louvre, se forma en 1913 et put, dès 1914, acheter un tableau important de Vanni. Le Spinello Aretino, le Pesellino, le Jacobello del Fiore et un portrait de Van Dyck sont venus depuis, grâce à cette société très active, prendre place au Musée Fogg. Dans l'état actuel de l'Europe continentale, alors que le dollar vaut plus de deux fois sa valeur d'antan, les Américains n'ont que trop d'occasions d'acquérir les œuvres d'art qui arrivent sur le marché. Les chef-d'œuvres incontestables sont à peu près tous classés dans des Musées; mais la formation de belles collections de *pièces de série* reste possible[1]; elle n'a même jamais été plus tentante et il y a tout lieu de croire que l'exemple donné par le Musée de Harvard sera suivi.

S. R.

J. D. Beazley. *The Lewes House Collection of ancient Gems*. Oxford. Clarendon Press, 1920. In-4, xii-124 p., avec 10 planches. — Cette magnifique collection d'intailles et de camées, formée par M. E. P. Warren, contient nombre de pièces célèbres dont bien peu d'archéologues connaissaient le possesseur actuel. M. Beazley l'a décrite avec toute la précision voulue[2] et l'a parfaitement illustrée; les pierres les plus importantes ont été reproduites deux fois, une première en grandeur naturelle, une seconde en double diamètre. Voici quelques-uns des chefs-d'œuvre qu'on trouvera dans ce recueil. I, 4, mycénien; deux taureaux couchés de part et d'autre d'un arbre (*Journ. Hell. Stud.*, XXI, p. 156; autrefois chez A. Evans); I, 6, assyrien; les dieux jumeaux Mashmash, avec une incantation sumérienne publiée par Langdon;

---

1. Quelques années avant la guerre, j'ai voulu m'assurer, en compagnie d'un ami compétent, de la possibilité d'acquérir en un jour, chez les marchands de Paris, les éléments d'une bonne collection de tableaux anciens des principales écoles. Notre visite nous convainquit que cela était très faisable, moyennant une dépense approximative de deux millions. Il est vrai que, depuis, nombre de tableaux disponibles ont trouvé un abri définitif.

2. Les rapprochements avec les vases peints, si familiers à l'auteur, ajoutent beaucoup à la valeur de son commentaire.

I, 8, perse, chasse au griffon, analogue au sceau dit de Darius (Brit. Mus.); II, 13, phénicien d'Iviza (Vives, *La necropoli de Ibiza*, p. 71, n° 358); éphèbe courant portant un coq et un arc; II, 17, grec archaïque, autrefois chez Portolacca (Perrot, t. IX, p. 26, fig. 28); Silène et sphinx; II, 21, grec archaïque, autrefois chez Bruschi à Corneto; Héraklès et un des chevaux de Diomède; II, 24, grec archaïque; Silène lyricine, signé 'Ονήσιμος; II, 27, grec archaïque (*Coll. Tyskievicz*, pl. XXIV, II); archer; II, 28, même style, même collection; éphèbe tenant un cheval, signé 'Επιμένης ἐποίει (Perrot, t. IX, p. 18, fig. 19); II, 31, de Chypre; Achille et Penthésilée; II, 35 *bis*, du Péloponnèse; brebis se relevant, avec l'inscr. 'Ερμοτίμου εἰμί; III, 37, de la coll. Rhousopoulos; Ajax mort; III, 38, de la coll. Tyskievicz (XXIV, 8); Memnon mort porté par deux génies ailés; III, 47, même coll. (XXIV, 6); Apollon (Perrot, t. IX, p. 28, fig. 30); III, 48, bague d'or avec chaton gravé; Hermès debout, appuyé sur un pilier; III, 49 *bis*, de Milo; deux Amazones, l'une montée, l'autre assise; III, 50, la célèbre intaille signée de Dexamenos (*Rev. arch.*, 1898, pl. VII, 2), autrefois chez A. Evans; III, 53, bague d'or avec chaton gravé; Aphrodite pesant deux Eros dans une balance; IV, 54, bague d'or; scène de chasse (Artémis équestre?); III, 57, Palladion (Roscher, p. 1330, fig. 5); IV, 58, autrefois chez Rhousopoulos; enlèvement du Palladion; III, 59, Eros à corps de chien (symbole d'amour sans pudeur?); III, 62, Cassandre embrassant la statue d'Athéna; VII, 93, Cassandre suppliante; VI, 95 (*Coll. Tyskievicz*, XXIV, 17), portrait d'une reine d'Égypte en Isis; VI, 97 (même coll., XXIV, 12), portrait d'un Barbare coiffé du *fez*, suspecté; VII, 102, d'Érétrie ('Εφημ. ἀρχ., 1899, p. 128), autrefois chez A. Evans; Aphrodite s'armant; VII, 104, Marsyas et Olympos (Vivenzio, *Gemme*, 1809, pl. 17); VII, 105, le chef-d'œuvre trouvé à Hadrumète (*Coll. Tyschkievicz*, XXIV, 13); V, 114, le célèbre *Sirius* de la coll. Marlborough (S. R., *Pierres gravées*, pl. 115); V, 115, lion, avec signature d'Hyperechios, soupçonné à tort; pl. à la p. 85, n° 6, Bellerophon maîtrisant Pégase, fragment signé de Dioscoride. Parmi les camées, un des plus importants, autrefois dans la collection Montigny, représente Léda (VIII, 129); on trouve aussi là le fragment fameux publié par Winckelmann, *Mon. Ined.*, fig. 129, qualifié à tort de moderne par quelques antiquaires.

S. R.

George Jeffery. *A brief description of the holy Sepulcre Jerusalem* (sic) *and other Christian churches in the holy city.* Cambridge, University Press, 1919; in-8, XII-233 p., avec 56 gravures. — L'auteur — on s'en aperçoit — est un architecte de profession qui, ayant visité, l'album à la main, les vieilles églises de Jérusalem, a fait part de ses observations à l'Institut des architectes britanniques et les a publiées dans leur journal (1910). C'est cette étude qui paraît ici en forme de livre. Bien que le sujet soit de ceux qu'on a traités à satiété, il y a toujours profit à écouter ce qu'un homme du métier, d'ailleurs informé des travaux les plus récents, trouve à en dire ; à cet égard, on peut signaler l'intérêt d'un bon nombre de gravures d'après des croquis, échappant à la banalité des clichés déjà vus et revus. L'ouvrage est divisé en quatre

chapitres : 1° *Histoire du Sanctuaire* aux temps chrétiens primitifs, au moyen âge, aux temps modernes ; 2° *Description du monument* ; traces anciennes ; état actuel ; le couvent augustinien ; 3° *Sanctuaires moins importants à Jérusalem*, dans les murs et hors des murs ; 4° *Le Saint-Sépulcre de Jérusalem copié en Europe* (San Stefano de Bologne, Neuvy Saint-Sépulcre, Vera Cruz de Ségovie, *Sacri monti* de l'Italie du Nord, etc.). L'ouvrage se termine par des tables chronologiques (évêques, empereurs, califes [1]), une bibliographie et un index très complet.

S. R.

Mary A. B. Herford. *A handbook of Greek vase painting.* Londres, Longmans, 1919 ; in-8, xxii-125 p., avec 11 pl. et 21 fig. dans le texte. — Le nom de *handbook* est un peu ambitieux pour ce bref exposé, où la bibliographie est si réduite qu'un ouvrage comme celui de Dumont-Chaplain n'y figure pas ; mais on doit recommander ce petit livre clairement écrit, convenablement illustré, à ceux et à celles qui veulent s'initier rapidement aux principaux problèmes de la céramique grecque et se préparer ainsi à visiter utilement les collections. En voici les divisions : 1° Le potier grec et sa profession ; 2° Les types des vases ; 3° Les emplois des vases ; 4° Les poteries primitives ; 5° Les vases à figures noires ; 6° Les vases à figures rouges et à fond blanc ; 7° Les vases peints de l'Italie méridionale. Il y a un index détaillé. Je note une amusante observation à la p. 94 ; il s'agit des caractères du « style large » : « Sur une péliké, où Eriphyle est tentée par l'offre d'un collier d'envoyer son mari à la mort, il n'y a pas d'action du tout, mais seulement une hésitation balancée, admirablement exprimée par toutes les lignes du corps de la femme et de sa draperie. [En note]. Ce traitement trouve une contre-partie moderne curieusement exacte dans un tableau de Sir William Orpen, *Adam et Eve à Péronne*. Là, comme le montre le titre, les rôles sont renversés ; une inimitable vivandière française exhibe une pomme aux yeux convoiteux d'un soldat anglais. Les contours de son visage et de toute sa figure devraient être comparés à ceux d'Eriphyle ». Dommage qu'on n'ait pas reproduit les deux tableaux ainsi rapprochés !

S. R.

La Grèce immortelle. Genève, Boissonnas, 1919 ; in-8, 264 p., avec héliogravures et vignettes dans le texte. — En février et mars 1919, l'excellent photographe suisse M. Boissonnas exposa à Paris 550 photographies de grande valeur prises par lui en Grèce, au cours de nombreux voyages, en compagnie de M. Baud-Bovy. L'ensemble de ces photographies était complété par des moulages de statues et de bas-reliefs du Louvre et du musée d'Athènes — entre autres celui de la Thémis de Rhamnonte, dont une copie en marbre a été offerte par le gouvernement grec à l'Université de Louvain. L'exposition fut inaugurée par une conférence de M. Victor Bérard (aujourd'hui sénateur), inti-

1. C'est un peu enfantin de placer l'Évangile de Luc en 64 avec cette justification : *Smith's Dict. of the Bible*, p. 712 (p. 223).

tulée *La mort de Calypso*, qui doit former un chapitre du grand ouvrage illustré sur l'Odyssée que cet homériste prépare avec M. Boissonnas. Les autres conférences faites à cette occasion sont publiées dans le présent volume, accompagnées d'admirables illustrations. Ce sont : Th. Homolle, *Le génie dans l'art grec* (très ingénieux); Baud-Bovy, *Le plus haut sommet de l'Olympe* (pittoresque); G. Deschamps, *Les Iles*; Ch. Diehl, *Salonique*; A. Croiset. *Le génie grec dans la littérature*; A. Andréadès, *La Grèce devant le Congrès*; L. Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*. Les orateurs, comme c'était leur conviction et leur devoir, ont dit le plus grand bien des Grecs, anciens et modernes; on a rappelé, d'après M. Boutroux, ce que l'Entente doit à la Grèce et l'on n'a pas eu le mauvais goût de faire observer que, lors de l'attaque des Dardanelles, l'abstention de la Grèce, qui ne sut pas chasser un gouvernement de pleutres, empêcha que la guerre mondiale finît trois ans plus tôt et que la Russie fût sauvée de l'anarchie. *Non erat locus*, sans doute.

S. R.

V. Colocotronis, *La Macédoine et l'hellénisme, étude historique et ethnologique*, Paris, Berger Levrault, 1919. In 8, XXIII-658 p., avec 24 planches. — M. V. Colocotronis, directeur de la presse au Ministère des Affaires étrangères hellénique, a fait imprimer en France, et en français, cette importante étude, qui, par sa documentation, se recommande à l'attention. Tout en ne se défendant pas d'avoir écrit en patriote hellène, M. C. a voulu faire œuvre d'historien. Il s'engage, dans son Avant-propos (p. XXIII), à fournir impartialement au lecteur les arguments invoqués par les deux propagandes rivales — bulgare et grecque — et à laisser choisir en définitive. Par ailleurs, il parle assez dédaigneusement des livres écrits seulement pour le grand public (p. 44); il déplore le silence des historiens grecs sur l'histoire de la Macédoine (p. 145). Il est donc évident qu'il a demandé à être considéré non point comme propagandiste ou pamphlétaire, mais comme auteur impartial et documenté.

On doit lui accorder d'autant plus volontiers cet honneur que son livre, très méritoire, fournit à l'étude une quantité de documents considérable, et qu'il marque un sérieux effort de l'école historique, dans la Grèce d'aujourd'hui, pour aboutir à des œuvres bien informées, ordonnées, démonstratives. Le sujet est intéressant par son étendue : si, jusqu'à la période byzantine, le passé de la Macédoine a été suffisamment étudié, et se révèle déjà en partie connu, on peut encore regretter l'insuffisance des monographies et l'absence de tout traité d'ensemble, par la suite, sur les périodes du Moyen âge et de la conquête turque. Il y a là un vaste champ de recherches quasi abandonné, et assurément à tort. Sur cette époque, le livre de M. C. apporte à la science une intéressante contribution; il y pourra être ajouté; divers détails suggèrent la critique. Mais c'est là, du moins, une base d'études, qu'il y a eu mérite à établir.

Ayant lu ce livre avec un vif intérêt, je me permets de proposer à l'auteur quelques observations, au moins sur la première partie, historique, — le domaine ethnologique n'étant pas nôtre. — Dans cette première partie elle-

même, le caractère de la *Revue* m'enjoint de limiter mon examen à la période antique.

Tout d'abord, il me semble qu'il y aurait eu intérêt à modifier la présentation de quelques chapitres. Si l'on n'est pas trop surpris de retrouver des renseignements sur la géographie ancienne de la Macédoine après un exposé historique sur la formation du royaume, il semble du moins que les recherches relatives à la question de l'origine des Macédoniens ne devaient pas être rejetées après le récit des temps des successeurs d'Alexandre. Je pense qu'il y aurait eu, de même, avantage à grouper, à part, ce qui est dit çà et là des méthodes de propagande bulgare, méthodes dont le parti-pris n'apparaîtrait que mieux si les justes réflexions de M. C. avaient été plus systématisées. M. C., qui a fait suivre son ouvrage de *trente* pages de bibliographie a assurément condensé dans son œuvre un matériel considérable de lectures, généralement bien choisies. Il eût pu limiter plus strictement cette bibliographie à son sujet, sans se croire obligé de mentionner les livres dont il n'a tiré, à l'occasion, qu'une citation ou quelque rapprochement. On est étonné de voir paraître, au milieu d'ouvrages traitant plus spécialement de la Macédoine, les études de M. Babelon sur les *Rois de Syrie*, ou celles de M. Th. Reinach sur *Mithridate Eupator*. Par contre, des omissions sont à signaler, dont l'auteur pourra réparer l'effet à l'occasion d'une réédition prochaine.

Quant à l'histoire même de la Macédoine, par exemple, M. C. paraît ignorer les études de V. Costanzi, *Studi di storia macedonica sino a Filippo*, parues dans les *Annali delle Univers. toscane*, XXXIII, 1915. Il y a là une intéressante *Introduction* sur les cultes de la Macédoine, qui rectifie, en bien des points, l'ouvrage décidément insuffisant de Werner Baege, *De Macedonum sacris, Dissertat. philol. Halenses*, XXII, 1. 1913 (cf. A. J. Reinach, *Rev. hist. relig.*, 1914, p. 247 ssq.). Dans le même travail de Costanzi, je trouve une utile mise au point des recherches d'Otto Abel, *Makedonien vor König Philipp*, Leipzig, 1847, ouvrage encore mis à contribution par M. C. — En dépouillant l'étude de Costanzi, M. C. eût trouvé diverses confirmations à sa thèse de l'origine hellénique de la race macédonienne. V. Costanzi l'a prouvée par l'existence, dans le panthéon macédonien, de tous les types divins principaux de l'Hellade, avec place prépondérante attribuée à Zeus et à la Terre-Mère, et par certaines croyances caractéristiques, présentées sous des formes locales, qui attestent la communauté d'origine. — L'ouvrage de Costanzi est récent; M. C., qui cite Baege, ne devait pas du moins ignorer les suggestives études de Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée*, *Annales de l'Est*, III, 1, 1910, qui ont apporté bien plus à l'étude des religions de Macédoine que la susdite dissertation de Halle. L'oubli du travail de V. Costanzi sur Zeus Θαῦλος (*Athenaeum*, II) est pareillement regrettable. J'estime enfin que, parmi les études générales, il eût fallu tirer parti du mémoire de Tenney Frank, *Classical philol.*, IX, 1914, p. 49 59, sur le sort des quatre « républiques » macédoniennes, constituées en 167 avant J.-C., au moment de la déposition de Persée, par les Romains vainqueurs.

La documentation archéologique dont M. C. a essayé l'emploi est impor-

tante (p. 24, note 1; p. 119, note 1; p. 130, note 1). J'aurais pourtant à signaler qu'à côté de l'unique ouvrage de Tafrali mentionné, *Thessalonique au XIVe siècle,* M. C. n'a tiré aucun parti du premier livre du même auteur, *Topographie de Thessalonique*, Paris, 1913. — Sur l'état des recherches à Thessalonique, M. C. ne paraît pas complètement au courant, ni des trouvailles de Sotiriou dans la crypte de Saint Démétrius (*Deltion*, 1918, 7 p., 24 fig.), ni des importantes constatations d'E. Hébrard, à propos de l'état primitif de Saint-Georges, ancienne rotonde romaine, ou du rapport probable de cet édifice avec l'arc triomphal de la Via Egnatia (*CR. Ac. Inscr.*, 12 déc. 1918). Puisque M. C. mentionne (p. 130) que la Grèce a créé un musée à Thasos, il eût fallu relater que ce musée a été organisé à la suite des diverses campagnes de fouilles de l'École française d'Athènes, suffisamment représentée dans l'histoire de l'exploration de l'île par G. Perrot, S. Reinach, G. Mendel, et plus récemment par A. J. Reinach, Ch. Avezou, Ch. Picard. Même silence fâcheux sur les recherches françaises à Dion, à Philippes, à l'Athos.

D'une façon générale, la part de l'archéologie militante française en Macédoine — part considérable — n'a pas été suffisamment marquée. Sans remonter à P. Belon et à J. B. Germain, dont les noms ne sont pas cités, il n'eût point fallu passer sous silence Miller, Texier, G. Perrot (*Thasos*), Duchesne-Bayet (*Mém. sur une mission au Mont Athos*) dans une bibliographie qui comprend beaucoup de noms moins indispensables. En feuilletant les tables du *Bulletin de correspondance hellénique*, dont il ne retient qu'un article épigraphique de J. Hatzfeld (*BCH*, XXXV, 1911, p. 231-240), M. C. eût connu nombre d'autres contributions à l'histoire d'un pays qui l'intéresse, depuis P. Girard (*BCH*, IV, 1880 p. 65-6), et A. Dumont (*BCH*, VIII, 1884, p. 462-4), jusqu'à Perdrizet, dont les publications ont été particulièrement suivies et importantes (*BCH*, XVIII, 1894, p. 416-445; XIX, 1895, p. 109-112, 532, 534. XXI, 1897, p. 161-4, 514-543; XXII, 1898, p. 335-353; XXIII, 1899, p. 340 4; XXIV, 1900, p. 299-323; cf. aussi *Mél. Ecole de Rome*, XIX, 1899, p. 541 sqq.; XX, 1900, p. 223 sqq.; XXV, 1905, p. 81 sqq.) A ce nom, qui est si fâcheusement oublié par M. C., il eût fallu ajouter Th. Homolle (*BCH*, XXIV, 1900. p. 252-3), G. Mendel, *ibid.*, p. 263-284, 554-574; XXVI, 1902, p. 467-479, XXVII, 1903, p. 391-3; Le Tourneau-Millet, *BCH*, XXIX, 1905, 55-92, 105-141, 259-268; Ch. Picard et Ch. Avezou, *BCH*, XXXVI, 1912, p. 240-7; XXXVII, 1913, p. 84-154, p. 447 (cet article contient, p. 85-6, une bibliographie épigraphique plus complète que celle de M C.), *BCH*, XXXVIII, 1914, p. 38-62; *Mél. Ecole de Rome*, XXXII, 1913, p. 337-361, etc.

Pour sa démonstration de l'origine hellénique des races macédoniennes, je signale à M. C. qu'il eût pu tirer beaucoup des recherches faites par l'archéologie anglaise et française en Macédoine autour des « *tépés* » et « *tumuli* »; cf. A. J. B. Wace, *BSA*, XX, 1913-4, p. 123-132; G. Mendel, *CR. Acad. Inscr.*, 1918, p. 9 sqq., d'après *Rev. franco-macédonienne*, juillet-août 1917, p. 3-11 (F. Thureau-Dangin); L. Rey, *BCH*, XL, 1916, p. 257 sqq. Il y a dans ces études nouvelles, qui montrent autour du golfe primitif de Therma (Est et Nord-Est), ainsi que dans les grandes vallées fluviales de l'Axios

(Vardar), du Strymon (Struma), des races maritimes, important de la céramique créto-mycénienne et vivant de la pêche, la meilleure preuve des liens vivants qui unissent la Macédoine des origines avec la civilisation des peuples de l'Égée. N'est-ce pas là la confirmation de divers textes de Thucydide et de Strabon, montrant la colonisation crétoise installée en Macédoine? La présence de noms de villes crétois — comme Gortynia, Idoméné, Europos, — dans la vallée de l'Axios, jusqu'à l'actuelle frontière gréco-serbe (région de Gjevgjeli) ne surprendra plus l'historien. M. C. qui ne nie pas ses intentions de défense des droits de l'hellénisme contre la propagande bulgare (Avant-propos, I-XXIII), eût trouvé là les plus utiles arguments en faveur de sa thèse.

Quelles que soient les critiques de détail à adresser à un ouvrage dont j'ai dit d'abord le sérieux mérite, le livre vaut par sa documentation si étendue, et — comme il me reste aussi à l'indiquer, — par la valeur même de ses conclusions. Contre la documentation bulgare, représentée principalement par la fantaisiste *Macédoine géographique* de D. M. Brancoff (1905) et par l'*Atlas* suspect de D. Rizoff, imprimé en pleine guerre à Berlin (1917), *Die Bulgaren in ihren historischen, ethnographischen, und politischen Grenzen*, 679-1917) le livre de M. C. dresse un appareil de documentation incontestablement plus sincère, où rien n'est supprimé par parti pris. Ce n'est pas le cas, par exemple, pour l'*Atlas* Rizoff. M. C. a grandement raison de faire reparaître à la vue du public maintes vieilles cartes que l'ex-ministre de Bulgarie à Berlin avait jugé prudent de passer sous silence; il y a là une vengeance aussi instructive qu'ingénieuse, aussi plaisante que légitime; en même temps, l'histoire gagne à cette publication de documents assez rares[1].

Au moment où le traité de Neuilly consacre l'aveu de la défaite bulgare et récompense M. Vénizelos d'un long effort patriotique en supprimant après dix siècles le rêve bulgare de la descente vers l'Egée, il est particulièrement agréable de remarquer que les revendications de la Grèce sont fondées selon l'histoire; l'Hellade gagne son procès en fait comme en droit.

Ch. Picard.

E. Rodocanachi. *Les monuments antiques de Rome encore existants.* Paris, Hachette, 1920; in-8, 232 p., avec 16 gravures. — Rédigé d'après de bonnes sources, qui sont indiquées avec abondance, œuvre d'ailleurs d'un historien qui a souvent montré sa compétence personnelle en ces matières, ce petit livre ne sera pas moins utile aux voyageurs qu'aux étudiants. Nous n'avions encore rien d'équivalent à leur offrir, malgré le mérite du *Lexique de topographie romaine* de M. Homo (1900). En Allemagne, M. O. Richter a publié chez Teubner (1913) un opuscule analogue avec 16 pl., qui n'est pas cité dans la

---

1. D'une réédition de l'ouvrage, il conviendrait d'effacer quelques *lapsus* : p. 13, note 1 : Abdère n'est pas située à l'embouchure du Mestos (Mesta), mais sensiblement plus à l'Est (Ouest de la baie de Karaagatch, près du cap Bouloustra, cf. BCH, XXXVII, 1913, p. 117 sqq.) — P. 15, *Polidée*; *Crannone*; p. 71, les *Pergamois?* etc.

bibliographie du présent volume. Celui-ci est mieux divisé, pourvu des références et d'un index qui manquent chez Richter; l'illustration en est aussi moins banale, car elle reproduit bon nombre d'anciennes vues fort rares ; mais l'absence d'une carte (il y en a une dans Richter) est regrettable. On peut blâmer aussi l'inutile épaisseur du papier, qui alourdit le volume sans profit pour le lecteur. Ces réserves faites, il suffit de comparer deux descriptions quelconques (par exemple celles du Mausolée d'Auguste, Rodoc. p. 199, Richt. p. 64) pour reconnaître la supériorité du premier, surtout en ce qui concerne la destinée des monuments au moyen-âge et le détail des transformations qu'ils ont subies. — P. 206, au sujet de la colonne de Marc-Aurèle, on est surpris de voir citer les publications de D. Magnan (1778) et de Piranesi, au lieu de celles de Bartoli (1779) et de Petersen (1896), cette dernière seule parfaitement exacte. Si M. R. a cité mon *Répertoire* (sans précision, d'ailleurs) à propos de la colonne Trajane (p. 109), il n'avait aucune raison de ne pas renvoyer à ce livre pour les autres séries de reliefs romains qu'on trouve réunies là et que l'on ne trouve pas réunies ailleurs.

S. R.

Dr Adolfo Schulten. *Hispania* (*Geografia, etnologia, historia*). Traduccion del aleman por P. Bosch Gimpera y Miguel Artigas Ferrando, con un apendice sobre la arqueologia preromana per P. Bosch Gimpera. Barcelona, Tipogr. La Academia, 1920; in-8, 242 p., avec 3 grandes planches pliées dans le texte. Prix : 7 pesetas. — Bien qu'illustré insuffisamment et de façon mal commode, cet ouvrage, qui remplit une lacune, rendra de grands services, ne fût-ce que par le nombre et la précision des références : c'est un véritable manuel. Comme l'indique le titre, un des traducteurs a complété l'original par un exposé (fondé sur l'*Ombre fosil* d'Obermaier, 1916, sur les travaux de Cartailhac, Breuil, Siret, etc.) de tout ce qui concerne la préhistoire et le protohistorique espagnol; cela est aussi est nouveau sous cette forme et avec cette abondance d'informations, que l'index général rend faciles à retrouver. Celui des auteurs cités (p. 225-230) montre que les articles publiés dans nos périodiques n'ont pas été négligés plus que les livres. Après une histoire de la géographie de l'Espagne, depuis la source d'Avienus jusqu'aux cartes médiévales, on trouve des aperçus de la géographie physique, de l'ethnologie, de l'histoire (jusqu'à la chute de l'Empire romain) ; puis viennent les compléments déjà signalés sur les trois âges de la pierre, du bronze, du fer, avec des exposés de la civilisation ibérique, de celles du littoral de l'Ebre et de la Castille ; c'est à cette dernière qu'appartiennent les couches préromaines de Numance. La conquête romaine ne mit pas brusquement fin à ces civilisations indigènes, dont l'auteur a eu soin de noter les survivances dans le domaine de la numismatique comme dans celui de la céramique ; on peut se demander même si l'affaiblissement des influences romaines ne leur permit pas, à l'époque visigothique, de s'affirmer à nouveau.

S. R.

Ed. Michel. *Hôtels de ville et beffrois de Belgique*. Bruxelles et Paris, G. Van Oest, 1920; in-8, 88 p., avec 24 planches. — Bon livre bien illustré et encore mieux écrit. C'est, en somme, une brève histoire de la Belgique, éclairée par les monuments d'architecture qui ont témoigné, aux diverses époques, de la vitalité de la civilisation flamande et de son originalité. Comme le dit justement M. M., l'unité de l'histoire de la Belgique ne réside pas, comme en France, dans la volonté d'un pouvoir royal centralisateur, ni dans l'usage d'une langue commune comme en Allemagne. « Cette vie sociale si puissante qui a façonné la nation a laissé dans le pays des monuments qui en illustrent magnifiquement l'histoire période par période et permettent au touriste un peu attentif d'en saisir tout le développement. » C'est bien, en effet, au touriste qu'a pensé surtout l'auteur, et il faut l'en remercier; mais grâce à son goût pour les idées générales, à la sûreté de son sentiment esthétique, l'historien et l'archéologue trouveront plus qu'à glaner dans ce petit livre. N'est-il pas intéressant pour tous de voir l'exploitation des mines (de silex, bien entendu) et la division du travail se montrer déjà dans le néolithique de Spiennes; la draperie flamande, qui joua un si grand rôle dans l'évolution des villes, se réclamer de celle des Nerviens dans la Gaule Belgique; les grands domaines belgo-romains subsister après la conquête franque, puis la première renaissance de l'industrie et du commerce d'exportation se manifester à partir de Charlemagne? Après l'invasion normande, qui détruit tout (820-891), ce sont les lieux fortifiés, les *castra*, qui deviennent les chefs-lieux de chaque région; à l'abri des *castra*, le négoce reprend, et ces colonies de petites gens, désignées sous le nom de *portus*, donnent naissance aux villes du moyen âge, surtout aux confluents et aux points de passage des rivières. De l'ensemble inorganique des colons des *portus*, les guildes font sortir des corps puissants qui prépareront l'affranchissement des villes au XIIIe siècle. A cette époque, les colons sont devenus des bourgeois opulents, et c'est cette bourgeoisie riche et laborieuse qui fera la grandeur des Pays-Bas. Les beffrois sont le symbole « de cette liberté durement acquise, de cette puissance nouvelle dont les communes sont si fières »; le plus ancien est celui de Tournai, où se forma la première école d'architecture des Pays-Bas. Si le beffroi symbolise les franchises communales, les halles sont les centres de la vie active et laborieuse. « C'est là, dit M. M., que la civilisation des Pays-Bas a trouvé son caractère le plus particulier et en même temps le plus noble. La France, l'Allemagne, l'Angleterre ont leurs églises gothiques qui surpassent celles des Flandres; mais, dans aucun de ces trois pays, on n'aurait trouvé un monument comparable aux halles d'Ypres, qui fût à la fois si bien adapté à une civilisation éminemment pratique et commerciale et en même temps empreint d'une telle majesté. » Hélas! les modernes Vandales ont passé là. « Par une ironie du sort, la sauvagerie des derniers représentants du principe d'autorité vient de détruire le plus bel exemple de ce que pouvait réaliser l'esprit de libre association. » Par bonheur, la liberté a fini par l'emporter dans cette lutte, d'abord si inégale, contre la barbarie organisée, outillée par la science; la reconstruction des halles d'Ypres devra être un épisode de la campagne de répara-

tions, avec inscriptions appropriées, qui rendront présente au plus lointain avenir la défaite des forces d'oppression et de malice par la résistance exaspérée de braves gens traîtreusement assaillis.

S. R.

A. Niceforo. *La misura della vita*. Turin, Bocca, 1919; gr. in-8, 515 p., avec 112 tables et 29 diagrammes. — L'originalité de cet ouvrage considérable est dans l'application systématique de la méthode statistique et de la recherche des moyennes à toute espèce de sujets qui semblent, au premier abord, échapper à ce mode d'investigation. Si je le signale ici, c'est que l'archéologie n'y est pas négligée. Ainsi, après un tableau du revenu annuel de 59 cuves de la région de Provins en 1689, l'auteur aborde l'étude de la hauteur des statues gréco-romaines du Louvre d'après les indications (seules accessibles, hélas !) du catalogue de Clarac. Pour 172 statues debout, variant de $0^m,508$ à $3^m,927$ de haut, on observe que le point de densité maxima (nombre de spécimens) porte sur des statues hautes de 190 à moins de 200 et de 200 à moins de 210, avec des points de densité secondaires : 80 à moins de 90, 130 à moins de 140, 150 à moins de 160. L'auteur ne paraît pas avoir reconnu que ces chiffres s'expliquent par la valeur du pied grec, dont beaucoup de statues sont des multiples à peu près exacts. Mais, par cette raison même, il y aurait intérêt à reprendre cette étude et à la faire porter sur un plus grand nombre d'exemples; peut-être pourrait-on ainsi mettre en lumière, à côté de l'influence du pied attique, celles du pied romain et d'autres mesures de longueur. C'est dans un riche musée de moulages que devrait se poursuivre un tel travail.

S. R.

Ozenfant et **Jeanneret**. *Après le cubisme*. Paris, 1918, édition des *Commentaires*, 5 rue de Penthièvre; in-8, 60 p. — Le titre de cet intéressant opuscule, écrit avec clarté, n'en fait pas prévoir tout le contenu, important pour l'histoire générale de l'art; c'est pourquoi je m'y arrête ici. L'épigraphe est empruntée à Voltaire : « La décadence est produite par la facilité de faire, et par la paresse de bien faire, par la satiété du beau et par le goût du bizarre. » C'est là une vérité bonne à méditer et qui s'est déjà souvent vérifiée au cours des siècles. Les impulsions nouvelles, qui réagissent contre les routines, ne se comprennent pas elles mêmes à leurs débuts et sont toujours moins nouvelles qu'elles ne croient l'être. « Malgré leurs théories [en l'espèce, négligeables], les cubistes ont simplement peint des tableaux composés comme des tapis, avec des éléments pris à la nature et dissociés. Cela, on l'a fait de tout temps. L'emploi d'éléments dissociés, même de la figure humaine, en dehors de toute représentation narrative, pour leurs qualités plastiques, formelles, colorées ou linéaires, n'est pas nouveau : les Mycéniens, les Orientaux et les Nègres en ont constamment usé de la sorte. Le cubisme n'a fait que remettre en honneur dans la peinture un très ancien système, le plus ancien de tous, l'esthétique ornementale; il a confirmé qu'on peut faire des panneaux non-narratifs. » Un tableau cubiste doit donc être regardé comme un tapis. L'erreur consiste à prêter « des possibilités exagérées » à une ancienne tradition; là où il s'agit

simplement du plaisir des yeux, abstraction faite de toute littérature, on a prétendu exprimer bien davantage et l'on a d'ailleurs ainsi rendu service en prouvant, par l'expérience, combien cette prétention est chimérique.

L'art du xxe siècle, en particulier l'architecture, doit tenir compte de ce fait nouveau qui le domine : le siècle passé nous a donné le machinisme. Il ne peut plus être question d'œuvres créées de toutes pièces par le travailleur isolé. « Des constructions d'un esprit nouveau s'élèvent partout, en lignes d'une architecture à venir... Dans ces œuvres utilitaires on pressent une grandeur romaine. » Alors que l'architecture de l'école n'est plus qu' « un art décoratif de bas étage » qui « se contente d'enguirlander les palais ou les *boîtes à loyer* d'une flasque excrétion puisée dans les manuels », les ingénieurs et les constructeurs ont créé un art nouveau où « le nombre, qui est la base de toute beauté, peut trouver désormais son expression. »... « Tout ceci est en voie de réaliser ce que les Grecs, si compréhensifs de cet esprit [d'ordre], avaient rêvé sans pouvoir le réaliser, faute de moyens. Nous avons aujourd'hui des constructeurs Si nous avons aujourd'hui nos Ponts du Gard, nous avons aussi notre Panthéon, et notre époque est plus outillée que celle de Périclès pour réaliser l'idéal de perfection. »

L'art plastique a perdu le contact de la société dont il doit être une expression ; la mode est aux sectes, aux « closeries » d'initiés. Il faut que la société, dominée aujourd'hui par la science, ait un art à sa mesure. « La science et le grand art ont l'idéal commun de généraliser, ce qui est la plus haute fin de l'esprit... L'art et la science dépendent du nombre... Leur but est le même : la recherche des *constantes*, de l'*invariant*. » C'est précisément cette étude de l'invariable qu'ont perdue de vue les récentes écoles individualistes, romantiques, impressionnistes et cubistes, « qui semblent n'avoir été frappées que par la variation de la nature ou des sensibilités individuelles. » Il ne s'agit pas d'*imiter la nature*, comme le photographe, mais « de vaincre le hasard, de canaliser l'émotion », d'offrir « la rigoureuse image d'une conception rigoureuse », et cela même au prix de *déformations* dont toute l'histoire de l'art offre des exemples. Les auteurs proposent pour l'art nouveau le nom de *purisme*, recherche de « l'élément pur », retour à la nature, mais non à la copie de la nature. « Toutes les libertés sont acquises à l'art, sauf celle de n'être pas clair. » C'est donc toujours, avec des caractères différents, la même évolution qui recommence : l'esprit de la Grèce semble reprendre le dessus, alors que les saturnales post-impressionnistes durent encore ; un classicisme élargi point à l'horizon.

S. R.

TABLES

DU TOME XI DE LA CINQUIÈME SÉRIE

I. — TABLE DES MATIÈRES

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

III. — TABLE DES PLANCHES

Le Gérant : A. Thébert.

ANGERS. — IMPRIMERIE F. GAULNIER ET A. THÉBERT, 4, RUE GARNIER.



Fig. 1. Bas-relief de Phalère. Face antérieure.
Musée National d'Athènes. N° 1783.

Fig. 2. Revers du bas-relief de Phalère.

Demoulin S. C.



Fig. 3. Bas-relief de Rhodes.
Musée de Berlin. N° 1543.

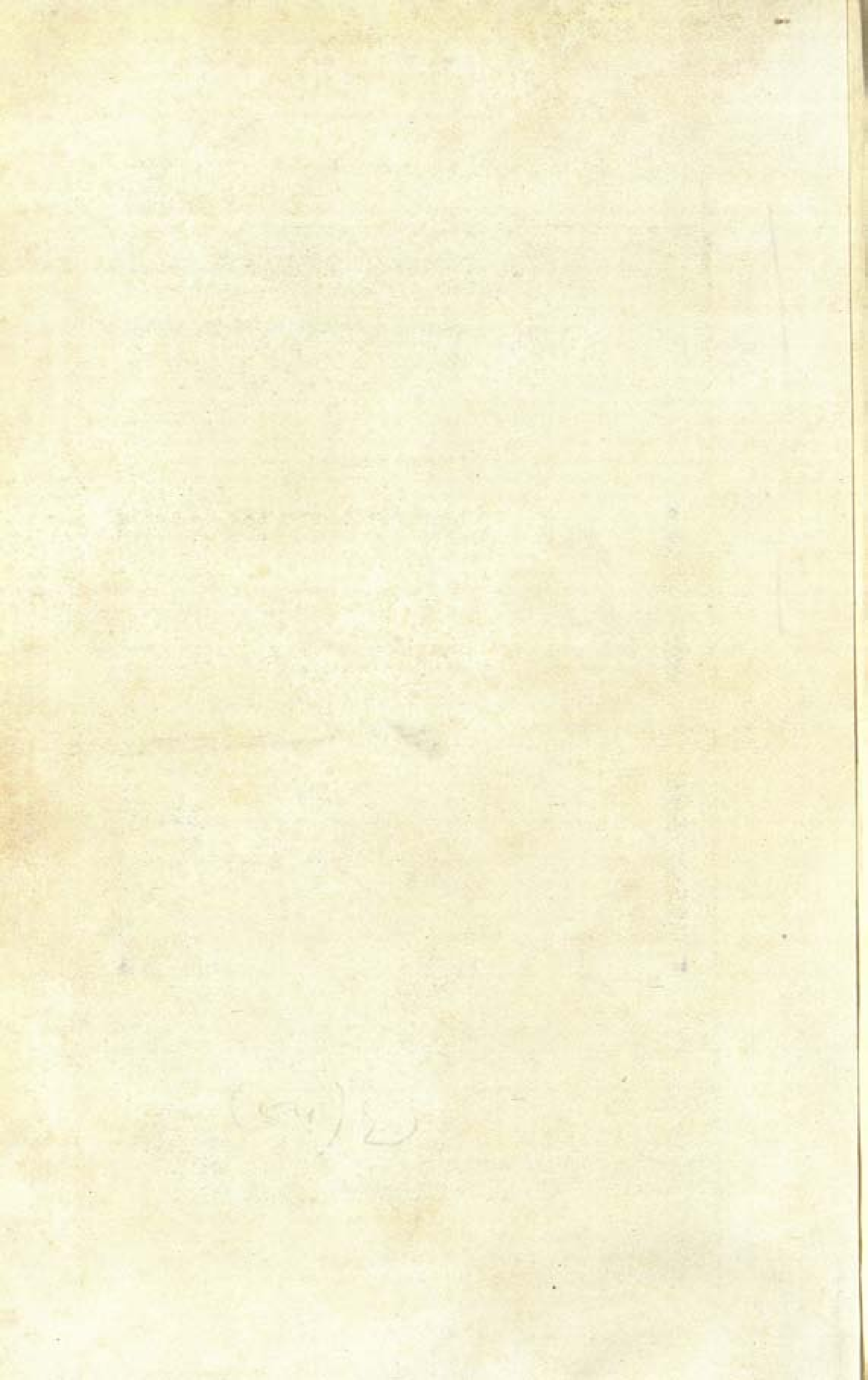




Fig. 4. Deuxième bas-relief de Phalère.
Musée National d'Athènes. N° 2756.

Demoulin S. C.

